EUPHORION

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURGESCHICHTE

BEGRÜNDET VON AUGUST SAUER ERNEUERT VON HANS PYRITZ

IN VERBINDUNG MIT RAINER GRUENTER u. WALTHER KILLY

HERAUSGEGEBEN VON RICHARD ALEWYN

UNIVERSITY OF ILLINOIS
LIBRARY
APR 20 1960
CHICAGO

DRITTE FOLGE

53. BAND 4. HEFT

HEIDELBERG 1959

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG

INHALT DES VIERTEN HEFTES

Werner Richter (Bonn), Wolfram von Eschenbach und die blutende Lanze 369
Walther Killy (Berlin), Der „Helian"-Komplex in Trakls Nachlaß mit einem Abdruck der Texte und einigen editorischen Erwägungen 380

Beiträge zu Forschungsproblemen

Jonas Fränkel (Thun, Riedegg), Zum Problem der Wiedergabe von Lesarten 419

Forschungsberichte

Stuart Atkins (Cambridge/Mass.), Faustforschung und Faustdeutung seit 1945 422

Mitteilungen

Gerhard Eis (Heidelberg), Geistliche Lyrik des späten Mittelalters aus unbekannten Handschriften 441

Besprechungen

Heinz Rupp, Deutsche religiöse Dichtungen des 11. und 12. Jahrhunderts. Untersuchungen und Interpretationen (besprochen von Rudolf Schützeichel) 456
August von Einsiedel, Ideen. Eingeleitet, mit Anmerkungen versehen und nach J. G. Herders Abschriften in Auswahl hrsg. v. Wilhelm Dobbek (besprochen von Siegfried Sudhof) 462
Hans Pyritz, unter redaktioneller Mitarbeit von Paul Raabe, Goethe-Bibliographie (besprochen von Momme Mommsen) 463
Richard Brinkmann, Wirklichkeit und Illusion. Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts (besprochen von Renate Heuer) 467
Herbert Singer, Rilke und Hölderlin (besprochen von Hans-Henrik Krummacher) 475
Hans Berendt, Rainer Maria Rilkes Neue Gedichte. Versuch einer Deutung (besprochen von Hans-Henrik Krummacher) 476

REDAKTIONELLE BEMERKUNGEN

Redaktion des „Euphorion": Köln-Lindenthal, Albertus-Magnus-Platz, Germanistisches Institut der Universität.

Verlag: Heidelberg, Lutherstraße 59.

Der „Euphorion" erscheint viermal jährlich im Gesamtumfang von mindestens 28 Bogen. Preis des Einzelheftes DM 10,—, des Jahrgangs DM 36,—. Sonderpreis für Studenten (bei direkter Bestellung beim Verlag) DM 28,80. Sonstige Bestellungen bei jeder Buchhandlung. Abbestellungen nur mit einmonatiger Kündigungsfrist zum Jahresschluß.

Manuskripte nur nach vorheriger Vereinbarung erbeten. Für unverlangte Einsendungen wird nicht gehaftet. Diese können nur gegen Erstattung des Portos zurückgesandt werden. Für die technische Einrichtung der Manuskripte ist ein Merkblatt maßgebend, das bei der Redaktion erhältlich ist. Die Mitarbeiter bekommen von ihren Beiträgen zwanzig unberechnete Sonderabzüge, bis zu dreißig weitere gegen Erstattung der Selbstkosten.

Besprechungsexemplare bitte ausschließlich an die Redaktion. Rücksendung unverlangter Veröffentlichungen, die nicht angezeigt werden können, erfolgt nur gegen Rückporto.

Alle Rechte, auch das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Printed in Germany.

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Satz und Druck:

Carl Winter, Universitätsverlag, gegr. 1822, GmbH., Heidelberg, Abteilung Druckerei

Euph. 53 (1959)

Wolfram von Eschenbach und die blutende Lanze

von

Werner Richter (Bonn)

Die vorliegenden Ausführungen beschäftigen sich lediglich mit Wolframs eigenem Verhältnis zu dem ihm überkommenen Motiv der blutenden Lanze innerhalb der Gralshandlung. Es handelt sich also nicht darum, erneut zu untersuchen, worauf das Motiv der blutenden Lanze letztlich zurückgeht, ob es auf keltische oder byzantinisch-christliche oder sonstige Quellen weist. Vielmehr wird die Frage erörtert, ob Wolfram selbst zur Klarheit über den Sinn des signum der blutenden Lanze gekommen ist, und was er sich über die Stellung dieses Motivs innerhalb der Gralshandlung gedacht haben könnte. Unbeschadet der aufhellenden Arbeiten von Franz Rolf Schröder, Walter Johannes Schröder und Peter Wapnewski, bedeutet das von mir angerührte Problem eine andere Akzentuierung als sie von den drei genannten Forschern erstrebt wurde. Vorbei sind ja wohl die Zeiten, wo eine pragmatistische Interpretation jede Wolframsche Umbildung als künstlerische Erhöhung deutete, und unseren Dichtern eine Durchleuchtung des ihnen überkommenen Stoffes zugemutet wurde, wie sie bei modernen Dichtern statt hat.

Ich gehe bei meinen Ausführungen davon aus, daß es, je mehr man in die Stoffbewältigung großer mittelhochdeutscher Dichter eindringt, um so sinnfälliger wird, wie schwer es ihnen fallen mußte, überkommene stoffliche Hemmungen, die durch disparate Schichtung des Erzählguts bedingt waren, zu überwinden. Wenn man mit Schwietering oder Wapnewski oder Franz Rolf Schröder die Frage von Parzivals Schuld als einen inneren Vorgang zu interpretieren sucht und die Schuld in erster Linie zum Hebel des Mißlingens der Gralssuche wie der Gralsgewinnung macht, rückt die Wolfram überlieferte sinnfällige „kultische" Schau der Gralsprozession in ein eigenartiges Licht. Dann gerät die äußere Sinnfälligkeit in eine gewisse Spannung mit der seelischen Durchblutung des Geschehens. Franz Rolf Schröder hat noch kürzlich in der Germanisch-Romanischen Monatsschrift[1] in einem Aufsatz über *Parzivals Schuld* S. 1 festgestellt: „An Stelle der einen schweren Schuld hat man eine ganze Reihe von Verfehlungen oder ‚Sünden' des Helden bei Wolfram vermerkt – vornehmlich die folgenden:

1. der Tod der Mutter,
2. die Tötung Ithers, des Roten Ritters,
3. die Unterlassung der Frage auf der Gralsburg,
4. die Gottesfeindschaft (der *zwîvel*),
5. die Erbsünde."

[1] GRM 40, 1959, S. 1 ff.

Uns beschäftigt hier nur Nr. 3. F. R. Schröder sagt: „Das Kernmotiv der Parzivalsage ist – jedenfalls ursprünglich – die Unterlassung der Frage. Nimmt man dies Motiv heraus oder bagatellisiert man es auch nur, so hört die Parzivalsage auf Parzivalsage zu sein; sie steht und fällt mit diesem Motiv." Das leuchtet ein.

Schröder hebt hervor, daß die Schwere der Schuld der Frage-Unterlassung von Chrestien und Wolfram mit allem Nachdruck unterstrichen wird. Wie die Chrestiensche *pucele* (Wolframs Sigune), so macht das „häßliche Fräulein" (Wolframs Cundrîe) Parzival schwere Vorwürfe wegen der unterlassenen Frage. Wolframs Cundrîe geht dabei, wie Schröder mit Recht bemerkt, weit, weit über das „häßliche Fräulein" hinaus. Schröder betont auch, wie das üblich ist, bei Wolfram handele es sich um eine „Mitleidsfrage", und bei Chrestien ist die Doppelfrage, auf die ich alsbald komme, eher eine „Erkundigungsfrage". Kellermann hat sie eine „Eindrucksfrage" genannt[2]. Schröder weist für Wolfram auf die Analogie einer islamischen Legende. Das würde die Annahme einiger Wolfram-Forscher in Frage stellen, daß das Mitleidsmotiv eine Wolframsche Erfindung sei.

In unserem Zusammenhang fragen wir: Wie konnte sich Wolfram mit den überkommenen Seltsamkeiten seiner Stoffvorlage abfinden? Wie konnte er sie so zurecht rücken, daß er trotz der Sprödigkeit und Widerspenstigkeit des Stoffes das seelische Gefüge darauf aufzubauen vermochte? Uns ist nur von Bedeutung, was die Mitleidsfrage mit dem Lanzenwunder zu tun hat. Man könnte die Antwort darauf sehr schnell geben, wenn man bedenkt, daß Parzival am Ende der Dichtung den Gralskönig nur fragt: *waz wirret dir?* Das Motiv der Lanze tritt ganz zurück. Das letzte Buch des Parzival hastet überhaupt dem Ende so zu, daß es der Mühe wert wäre, das eilige Erzähltempo des Endes mit anderen Stücken zu vergleichen.

Wir sehen uns zunächst die einschlägigen Stellen, an denen Parzival vorgeworfen wird, er habe sich Gral und Lanze gegenüber nicht richtig verhalten, noch einmal an. Charakteristisch ist, daß bei Wolfram die Vorwürfe, die Parzival erhält, niemals sagen, er hätte fragen sollen, warum die Lanze blute und wozu sie diene. Bei Chrestien heißt es gleich zu Anfang der ersten Grals-Szene: Perceval sah das Wunder, gleichwohl enthielt er sich der Frage, wie dieser Vorgang sich ereignen konnte. Als die blutende Lanze auftaucht, spricht Wolfram von einer blutenden *glaevîn* (231,18), welche die Menschen zum Klagen bringt, später braucht er immer das Wort *sper*. Bei der ersten Gralshandlung fragt Parzival nicht wegen des Wunders, es wird nur gesagt, er hoffe später zu vernehmen *wiez dirre massenîe stêt* (239,17). In der entsprechenden Szene bei Chrestien heißt es viel genauer: Parzival enthielt sich der Frage,

[2] Wilhelm Kellermann, *Aufbaustil und Weltbild Chrestiens von Troyes im Percevalroman*, Beihefte zur ZfromPh 88, 1936, S. 102.

wie das Wunder geschah. Was Parzival eigentlich hätte fragen sollen, darüber schweigt Wolfram vollständig. Während bei Chrestien an späterer Stelle gesagt wird, Parzival habe vermieden zu fragen, wen man mit dem Gral bediene (Hilka V. 6414), sagt Wolfram über den Inhalt der Frage nichts. Er vertröstet auf spätere Zeit und hüllt sich in das Geheimnis des Gleichnisses von der Sehne und dem Bogen (241,8ff.). Chrestien läßt Parzival beim Abschied von der Burg die Absicht äußern, den Knappen nachzureiten, um zu erfragen, ob einer von ihnen erzählen könne, wie es möglich sei, warum die Lanze blute, und wohin man den Gral trage (Hilka V. 3396–3401). Diese letzte Formulierung weicht bei Chrestien von seiner ersten ab, die hieß, wem der Gral diene u.a.: (Hilka V. 3244, 3293, 6414). Aber nichts dergleichen findet sich überhaupt bei Wolfram. Auch bei der Jungfrauen-Begegnung stellt sich der Unterschied zwischen Chrestien und Wolfram heraus. Bei Chrestien fragt die Jungfrau: *Habt Ihr gefragt, warum die Lanze blute?* (Hilka V. 3552f.). Bei Wolfram (255,5ff.) fragt Sigune: *ir sâhet doch sölch wunder grôz ... snîdende silber und bluotec sper.* Das ist alles.

Als dann die Gralsbotin erscheint, wirft sie bei Chrestien Parzival vor, er habe beim Fischer-König die blutende Lanze gesehen, aber die Mühe sei ihm zu groß gewesen zu fragen, warum der Blutstropfen aus der blanken Eisenspitze quelle und *nach dem Gral fragtest Du nicht und erkundigtest Dich nicht, welch reinen Mann man damit bediente* (Hilka V. 4659ff.). Wieder hüllt sich Wolfram an der gleichen Stelle in Allgemeinheiten (316,26ff.): *ir sâht ouch für iuch tragen den grâl, und snîdende silber und bluotic sper. Hättet ihr gefragt, so würdet ihr noch höhere Macht erlangt haben als die Stadt Tabronit.* Das ist alles, was Wolfram darüber zu sagen hat. Bei Chrestien bekundet später Parzival seinen Willen, nicht zu ruhen, bis er erfahre, wen man mit dem Gral bediene, bis er die blutende Lanze gefunden habe und ihm die klare Wahrheit gesagt worden sei, warum sie blute (Hilka V. 4735ff.). Von solchen Einzelheiten ist bei Wolfram nicht die Rede. Dann kommt die Gawân-Handlung. Bei Chrestien soll Gawân die Lanze suchen, deren Eisenspitze alle Tage blutet. Kaum gereinigt ist die Lanze, da hängt schon ein neuer Blutstropfen daran (Hilka V. 6113ff.). Daran knüpft sich bei Chrestien die Weissagung, es stehe geschrieben, ein Tag werde kommen, da das ganze Königreich Logres durch diese Lanze zerstört werden wird. Wenn Gawân die Lanze nicht herbeibringt, soll er sich wieder stellen und seines Eides ledig sein (Hilka V. 6189ff.). Zweierlei fällt dabei auf:

1. daß bei Chrestien hier vom Gral nichts erwähnt wird,
2. daß die Suche Gawâns später in der Handlung fallen gelassen wird.

Wie steht es bei Wolfram mit diesem Motiv? Da wird Gawân (428,21) aufgefordert, Sicherheit zu geben:

daz ir mir werbet sunder twâl
mit guoten triuwen umben grâl.
dâ wart diu suone gendet
unt Gâwân gesendet
an dem selben mâle
durch strîten nâch dem grâle.

Und noch einmal heißt es am Ende des 8. Buches (432,29f.)

nâch dem grâle im sicherheit gebôt:
er reit al ein gein wunders nôt.

Am Anfang des 10. Buches ist noch von Gawâns Forschen nach dem Gral die Rede:

wan swer des grâles gerte,
der muose mit dem swerte
sich dem prîse nâhen. (503,27 ff.)

Mit keiner Silbe also erwähnt Wolfram, daß Gawân die blutende Lanze suchen solle. Er berührt auch nicht jene Weissagung vom Untergang von Logres. Wolfram setzt dafür den Gral ein. So wird auch Gawân bei Wolfram zum Gralssucher, was Chrestien gerade vermeidet. Wir sind hier an einer oft behandelten, bedeutsamen Stelle. Schon Heinzel hat in seiner Schrift über die Grals-Romane Seite 5 bemerkt: „Die Prophezeiung des Untergangs von Logres durch die Lanze paßt nicht zu Chrestiens Plan, soweit man ihn erraten kann“[3]. Heinzel findet es seltsam, daß Gawân bei Chrestien nur die Lanze, nicht den Gral finden soll. Golther dagegen folgert aus dem Unterschied zwischen Chrestien und Wolfram, daß mit Lanze und Gral ursprünglich zwei ganz verschiedene Abenteuer berührt seien[4]. Das Motiv der Suche Gawâns nach Lanze oder Gral geht ja dann verloren. Zu Chrestien bemerkte schon Heinzel[5]: „Seltsam ist es und spricht auch für eine ursprüngliche Selbständigkeit der Lanze ..., daß Gawân nur sie und nicht auch den Gral finden soll“. Die letzte Szene bei Chrestien, in der unsere Frage berührt wird, ist dann die Szene beim Eremiten (Hilka V. 6342 ff.). Er hält Parzival vor, daß er nicht nach der Lanze und nicht nach dem Gral fragte. *Als Du die Lanzenspitze, die nie aufhört zu bluten, vor Dir sahst und nicht nach dem Grunde fragtest, als Du nicht erkanntest, wen man mit dem Gral bedient...* (Hilka V. 6410 ff.). Und Parzival bezeichnet bei Chrestien diese beiden Punkte dem Einsiedler gegenüber als seine Verfehlung. An der entsprechenden Stelle ist bei Wolfram (468 ff.) eine gewisse Auf-

[3] Richard Heinzel, *Über die französischen Gralromane.* Denkschriften der Wiener Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse 40, 1891, S. 1–195.
[4] Wolfgang Golther, *Parzival und der Gral in der Dichtung des Mittelalters und der Neuzeit*, Stuttgart 1925, S. 18 und passim.
[5] Heinzel, aaO., S. 10.

klärung über den Gral eingelegt, die bei Chrestien fehlt. Aber abgesehen von dem, was Trevrizent über den Gral, seine Wirkungen, seine Eigenart, von der Taube, dem Karfreitag usw. erzählt, wird nun die Geschichte von der Verwundung des Amfortas eingefügt, die so nirgends in der französischen Quelle steht, und dann folgt die Frage des Trevrizent:

nu sag mir, saehe du daz sper
ze Munsalvaesche ûf dem hûs? (489,22–23)

Es folgt die höchst eigenartige Geschichte, daß der Speer in die Wunde getrieben werde, um die Schmerzen zu lindern, und daß er davon blutig werde (489,30 ff.). Die Geschichte von der Verwundung des Amfortas mit einer vergifteten Lanze wird erzählt, er wird verwundet *durch die heidruose sîn*, und nun hat er in seinem Leib *des speres îsen* (479,12; 479,26); das Eisen wird herausgezogen, aber die Wunde eitert. Alle Heilmittel versagen, doch der Anblick des Grals verhindert sein Sterben. Aber auf einmal steht am Gral geschrieben, daß, wenn ein Ritter kommt, der nach der Ursache des Leides fragt, der Jammer aufhören wird (483,19 ff.).

Nur sagt Wolfram auch hier kein näheres Wort darüber, was der Ritter im einzelnen fragen solle. Trevrizent erwähnt einen Ritter, der kam, der aber nicht zu dem Wirte, als er den Jammer sah, sagte: *herre wie stêt iuwer nôt* (484, 21 ff.). Mit keinem Wort ist wiederum die Frage Chrestiens, warum die Lanze blute, erwähnt. Die Erklärung aber, die Wolfram für die blutende Lanze gibt, läßt eine Frage offen. Wir hören von dem vergifteten Speer, der den König unheilbar verwundet. Das abgebrochene Speerstück, der Splitter, der *trunzûn*, wird herausgezogen. Zu bestimmten Zeiten lindert der Speer, in die Wunde gestoßen, den Schmerz (490,13 ff.). So steht es bei Wolfram, nicht bei Chrestien. Die Frage ist: Ist das eigentlich derselbe Speer, mit dem Amfortas verwundet worden ist? Wenn wir dem Kommentar von Martin[6] glauben sollen, so ist es derselbe Speer. Er schreibt, daß eine solche Geschichte bei Bernard von Ventadorn erwähnt wird. Es handelt sich um die sogenannte „Lanze des Peleus", um die antike Sage von der Heilung des Telephus, über die schon Otto Jahn[7] in der Mitte des vorigen Jahrhunderts mehrfach geschrieben hat, Spiegelzeichnungen und Vasenbilder erwähnend, die den Vorgang wiedergeben. Dieselbe Lanze, die verwundet, und nur diese Lanze, kann auch heilen. Telephus war von Achilleus durch die sogenannte Lanze des Chiro am Oberschenkel verwundet worden. Apollo erklärt ihm, er könne nur durch dieselbe Lanze geheilt werden, die ihn verwundet habe. Achilleus stellt schließlich die Lanze, mit der er Telephus verwundet hat, für die Heilung zur Verfügung. Die Wunde des Telephus

[6] Ernst Martin, *Wolframs von Eschenbach Parzival und Titurel*, Zweiter Teil: Kommentar, Halle 1903, S. 372, zu 490,2.
[7] Otto Jahn, *Archäologische Aufsätze*, Greifswald 1845, S. 179/80.

wird mit dem Rost jenes Speeres geheilt, der die Wunde schlug. So steht es bei Apollodor, Hygin, Properz, Ovid[8] und Goethes *Tasso*[9].

Die Dichter sagen uns von einem Speer,
Der eine Wunde, die er selbst geschlagen,
Durch freundliche Berührung heilen konnte.

Hat Wolfram es so gemeint? Sehen wir Chrestien an, so ergibt sich etwas anderes. Romanisten haben darauf aufmerksam gemacht, daß der Fischerkönig bei Chrestien nicht durch eine Lanze, sondern durch einen *javelot* verwundet wird[10]. Hofer meint, die Lanze blute daher bei Chrestien nicht seit einer enger begrenzten Zeit, sondern schon immer. Von einer Heilung der Wunde durch das Blut der Lanze, wie sie auch die *Queste del Saint-Graal* (hrsg. v. Pauphilet, S. 271) wieder kennt, sei bei Chrestien nicht die Rede. Aus alledem ergibt sich für die Wolfram-Forschung ein Problem, an dem nicht vorbeigegangen werden darf. Man fragt sich: Meint Wolfram wirklich, daß dieselbe Lanze, die Amfortas verwundet, auch heilt? Ein Unterschied zur antiken Sage, wie sie auch Bernard von Ventadorn erwähnt, ist ja, daß bei Wolfram die Lanze nicht wirklich heilt, sondern den Schmerz nur lindert. Aus dem Wortlaut bei Wolfram geht nicht klar hervor, ob derselbe vergiftete Speer, der verwundet hat, wirklich heilen soll. Wenn es sich wirklich um denselben Speer handelte, der die *heidruose* schwer verwundete, wie kann man das dann noch mit der Lanze des Longinus in Verbindung bringen? Wenn Wolfram auch nur eine Ahnung von der Burdachschen Ätiologie gehabt hätte, dann wäre seine Erzählung hier eine groteske Geschmacklosigkeit. Solche Assoziation müßte Wolfram ganz fern gelegen haben. Man darf das um so sicherer sagen, als Wolfram im *Willehalm* zweimal den *sper* erwähnt, der Christi Seite öffnete[11]. Die Tatsache, daß Chrestien mit aller Sicherheit bei der Prozession nicht die gleiche Lanze im Sinn hat, die den König verwundet hat, sondern vielmehr den König durch einen *javelot* verwundet sein läßt, gibt sehr zu denken. Der *javelot* ist eine Waffe für die Jagd, aber nicht für den ritterlichen Kampf. Die ritterliche Jugend übt sich damit auch bei Wolfram (120,2). Parzival schießt mit dem *gabilôt* den Hirsch. Es ist eine leichte Art von Wurfspeer im Vergleich zur langen Stoßlanze. Allerdings werden auch in mittelhochdeutscher Epik, auch bei Wolfram, gelegentlich Ritter durch den *gabilôt* getötet (z.B. *Parzival* 139,2f.). Aber der Gebrauch gilt in solchen Fällen als jugendlich, unritterlich, tölpelhaft, minderwertig. So ist es auch beim Tode Ithers (159,12). Bei Chrestien ist es also nichts mit der an den antiken Mythos erinnernden Vorstellung, daß

[8] Vgl. auch Friedrich Diez, *Leben und Werke der Troubadours*, 2. Auflage von Karl Bartsch. 1882, S. 22f. und Bernart von Ventadorn, ed. Carl Appel, Halle 1915, S. 5 u. S. 8.
[9] IV 4,1ff.
[10] Vgl. z.B. Stefan Hofer, *Chrêtien de Troyes, Leben und Werke des altfranzösischen Epikers*, Graz–Köln 1954, S. 210 Anm.
[11] *Willeh.* 68,23 und 303,25.

die Waffe, die verwundet, auch heilt. Wir lassen die Fortsetzer Chrestiens oder die Prosaromane beiseite, denn es steht uns nicht die Sagenentwicklung, sondern Wolframs Verständnis des Stoffes im Vordergrund. Die Frage, ob Wolfram Fortsetzer Chrestiens gekannt haben konnte, ist bis heute nicht gelöst, jedenfalls verschieden beurteilt worden. Hilka[12] sagt in seiner Ausgabe, Wolfram verwerte die Gralfortsetzung, und führt dafür gewisse Parallelstellen in der Einleitung (S. XXVIII) an. Weitere Beispiele gibt E. K. Heller[13]. Dagegen sagt de Boor in seiner Literaturgeschichte[14], daß keine der Fortsetzungen Chrestiens Wolfram bekannt gewesen sein könne. Schon Martin nahm in seinem Kommentar[15] an, daß Wolfram die späteren Fassungen nicht kannte, sondern nur Chrestiens unvollendete Dichtung. Ehrismann[16] wagte die Frage nicht zu entscheiden, und Schneider in seiner Literaturgeschichte[17] sieht die Forschung hier vor einem großen Fragezeichen stehen. Es empfiehlt sich also, dies Problem auszuscheiden. Daß der keltische Sagenkreis eine Lanze kennt, deren Stoß die Verwundung eines Königs, den Verlust seiner Souveränität, sowie Verzauberung und Unfruchtbarkeit seines Landes zur Folge hat, ist oft hervorgehoben worden. Seit jenem tückischen Stoß blutet die Lanze. Die Wunde des Königs kann nur durch das Blut der Lanze geheilt werden, womit zugleich auch alle anderen Folgen beseitigt sind[18]. Es scheint fast, als gingen eben verschiedene Überlieferungen über die blutende Lanze durcheinander. Wolfram aber wußte sich keinen rechten Vers daraus zu machen.

Wir blicken nun noch auf die letzte Gralszene, in der Parzival Gralskönig wird (793 ff.). In ihr wird bei Wolfram über die ganze Symbolik gleichsam mit einer Geste hinweggegangen. Cundrîe verkündet Parzival, er sei zum Gralskönig ausersehen und werde Amfortas durch seine Frage erlösen. Und dann folgt, wie schon erwähnt, die berühmte kurze Frage: *waz wirret dir?* (795,29).

Amfortas ist geheilt. Es bleibt doch höchst erstaunlich, wie Wolfram hier über die Gralzeremonie hinweghuscht: *ich wil der kürze wesen snel* (809,24). Die Lanze wird überhaupt nicht mehr erwähnt. Das könnte man allenfalls damit rechtfertigen, daß ihre lindernde Kraft nicht mehr vonnöten ist. Wäre sie aber ein wesentliches Glied einer der Eucharistie ähnlichen Heilssymbolik, wie das doch meist von denen behauptet wird, die sich auf die Lanze des Lon-

[12] Alfons Hilka, *Der Percevalroman (Li contes del Graal)*, Halle 1932, zu Vers 6113 Anm. S. 732.
[13] E. K. Heller, JEGPh 24, 1925, S. 495 ff.
[14] de Boor/Newald, *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bd. 2, München 1953, S. 93.
[15] Martin, aaO., S. 38.
[16] Ehrismann, *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters*, II,2,1, München 1927, S. 253.
[17] Hermann Schneider, *Heldendichtung, Geistlichendichtung, Ritterdichtung*, 2. Aufl. Heidelberg 1943, S. 301.
[18] Vgl. A. C. L. Brown, *The Bleeding Lance*, PMLA 25, 1910, S. 1–59; Jean Marx, *La légende arthurienne et le Graal*, Paris 1952, S. 129 ff. und S. 257 ff.; Erich Köhler, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik, Studien zur Form der frühen Artus- und Graldichtung*. Beihefte zur ZfromPh 97, 1956, passim.

ginus berufen, dann könnte sie kaum am Schlusse fehlen. Die ganze Symbolik müßte für Wolfram ein künstlerisches Element erster Ordnung gewesen sein. Gewiß hat er die Gralzeremonie als solche auf sinnfällige Höhe gehoben. Er hat in den Erklärungen des Trevrizent, von seinen Quellen oft im Stich gelassen, manches zu verdeutlichen versucht. Aber wahrhaft einzudringen in diese Symbolik vermochte er nicht. Mit Recht sagt Hans-Joachim Koppitz in seiner Dissertation über *Wolframs Religiosität*[19]: „Wolfram hat die ursprünglichen Hintergründe der besprochenen Einzelmotive nicht mehr oder nur zum kleinen Teil gekannt. Man kann diese in ihrer einstigen religiösen Bedeutung nicht mehr verstandenen Einzelheiten der Gralssage mit ausgetrockneten Flußläufen vergleichen, die nicht mehr als solche kenntlich sind."

Wir wissen nicht, wie sich Chrestien aus den Schwierigkeiten herausgezogen hätte. Hätte er eine Antwort gegeben auf die Frage, warum die Lanze blute? Die Forschung hat seit vielen Jahren an diesen Dingen gerätselt. Wir gehen der Frage, ob Lanze und Gral ursprünglich verbunden waren, ob die Lanze aus keltischer Überlieferung stammt, ob jemals Assoziationen aus der Longinus-Legende eine Rolle gespielt haben, aus dem Wege. Wolfram mußte in diesem seltsamen Zeichen etwas sehen, das seine Fabel zwar mirakuloser machte, mit dem er aber im Grunde nicht recht fertig werden konnte. De Boor sagt in seiner Literaturgeschichte[20], Wolfram habe das Märchenmotiv der richtigen Frage nicht getilgt, es aber verwandelt und vertieft, es sei die „Mitleidsfrage" daraus geworden. Das ist richtig, aber richtig ist auch, daß Wolfram die Sinnfälligkeit dieses Motivs der Lanze getilgt hat. Damit ist gemeint: wenn Chrestien noch die Frage genau spezialisiert, wem dient der Gral, warum blutet die Lanze, so kommen solche Fragen bei Wolfram nicht ein einziges Mal auf. Das zeigt, daß ihm an diesen Einzelheiten nicht gelegen war. Er hat freilich dann die seltsame Geschichte, die an die Antike anklingt, eingefügt. Woher er sie hat, wissen wir nicht.

Hielt sich Burdach[21], dessen Buch über den Gral allerdings aus dem Nachlaß veröffentlicht ist, nicht vor Augen, daß die Beziehung auf die Lanze des Longinus jedenfalls Wolfram nicht bewußt gewesen sein kann? Heinzel war vorsichtiger als Burdach, indem er nur sagte, als Blutreliquie wurde die Lanze des Longinus von dem Gral attrahiert, mit dem sie von Haus aus nichts zu tun hatte. Die von mir vorgebrachten Hinweise haben der Natur der Sache nach nur bekannte Dinge berührt. Das Ziel meiner Ausführungen ist, eine Perspektive zu eröffnen, die, soweit ich sehe, bisher vernachlässigt worden ist. De Boor hat mit Recht in seiner Literaturgeschichte[22] erklärt, es führe zu Gewaltsamkeiten, wenn man in den Parzival einen kompositorischen Willen hineindeute,

[19] Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 7, Bonn 1959, S. 227.
[20] de Boor/Newald, aaO., S. 103.
[21] Konrad Burdach, *Der Gral, Forschungen über seinen Ursprung und seinen Zusammenhang mit der Longinuslegende*, Stuttgart 1938.
[22] de Boor/Newald, aaO., S. 94/95.

r jeder Einzelheit eine tiefe Bedeutsamkeit und Bezüglichkeit für das Ganze ben wolle. Wolfram, namentlich der junge Wolfram, sei in Gefahr, der Fülle iner Einfälle zu erliegen. Man solle nicht leugnen, daß es in seinem Gedicht abesken und Exkurse gebe, die ihren Sinn nur in sich haben, so wenig, wie es olfram herabsetze, wenn man zugebe, daß der Parzival kompositorische rünge und Widersprüche aufweise.

Die Gralshandlung als solche bleibt natürlich im Mittelpunkt der Handlung ehen. Was aber die Lanze betrifft, so dürfte sich mit Klarheit ergeben, daß re Existenz für Wolfram ein schwer zu bewältigendes Problem war. Er fand in r Überlieferung keine rechte Antwort auf die Frage, was sie bedeute. Er nnte sie nicht beiseite schieben. Die mittelalterliche Symbolik stellt gerade ch da, wo sie nicht ausdeutbar ist, einen magischen Wert an sich dar, für u Wolfram zweifellos einen besonderen Sinn gehabt hat. Er brauchte nicht it dem Lanzenmotiv fertig zu werden, da die Gralssage sich ihm zusehends rinnerlichte. Wenn Burdach[23] noch behauptete, Gral und Lanze hätten von nfang an zusammengehört, so hat Wolfram jedenfalls diese Zusammenhörigkeit nicht selbständig bewältigen können. W. J. Schröder[24] hat deshalb recht, wenn er sagt, Gral und Lanze gehörten schon deshalb nicht zummen, weil die Lanze beim eigentlichen Kultvorgang keine Rolle spiele. an erkennt die Heterogenität beider Symbole schon daran, daß die Gawânandlung verwirrend dazwischen tritt. Denn mit der Angabe Chrestiens, awân solle die blutende Lanze suchen, wußte Wolfram schon gar nichts anfangen. Er setzt dafür den Gral ein, und auch bei ihm wird das Motiv in der awân-Handlung später vergessen und fallen gelassen. Einerlei, ob man nun r Wolfram mit einer „Mitleidsfrage" oder einer „Eindrucksfrage" oder einer Neugierfrage" operiert, die Existenz der Lanze kommt dabei immer zu kurz. e war aber etwas, das aus der Fabel nicht zu tilgen war. Man mag von sakramentalen Analogiegebilden sprechen, man mag die Königslanze ins Spiel brinen, etwa auch die thaumaturgische Eigenheit erwähnen, daß der König am age der Krönung besondere Heilkräfte besitze, man mag die ganze legendische ura der Longinus-Reliquie heranziehen, auch von den Messewundern sprenen, in denen die Messe Lebenden und Toten Hilfe bringt, das alles spiegelt ie weite Legendenlandschaft des Mittelalters, insbesondere die der Volksgende. Für uns aber kommt es hier nur auf die Frage an, was Wolfram aus n symbolischen Einzelheiten zu machen imstande war.

In seinem Buch über die Messe hat Adolf Franz[25] es für möglich gehalten, aß Wolfram den Volksglauben von der Macht der konsekralen Hostie auf den ral übertragen habe. Solche Assoziationen könnten allerdings fortwirken, enn bei Wolfram die Kraft des Grals aus der *wîzen oblât* hergeleitet wird, die

Burdach, aaO., S. 440, S. 533 und öfter.
Walter Johannes Schröder, *Der Ritter zwischen Welt und Gott*, Weimar 1952, S. 39.
Adolf Franz, *Die Messe im deutschen Mittelalter, Beiträge zur Geschichte der Liturgie und des religiösen Volkslebens*, Freiburg 1902, S. 104.

von der Taube an jedem Karfreitag vom Himmel gebracht wird. Dadurch, daß Wolfram anders als Chrestien Gral und Lanze nicht immer als zusammengehörig betrachtet, dadurch, daß die Lanze bei Wolfram sozusagen eine rationalistische Umdeutung in der Geschichte von der Verwundung und Heilung des Amfortas erfährt, dadurch, daß diese Umdeutung, so unvollständig sie sein mag, nicht das Gewicht hat, das der Gral besitzt, unterscheidet sich Wolfram von Chrestien. Hieraus muß man die Folgerungen ziehen.

Wenn bei Burdach[26] gesagt wird, daß sich aus dem Kult der heiligen Lanze der Aberglaube entwickelt habe, die Berührung mit der Lanze könne körperliche Krankheiten heilen, so ist das, nach dem, was wir feststellten, angesichts der von Wolfram gegebenen Ätiologie des Speers, der nicht heilt, sondern lindert, nur eine entfernte Analogie. Ist es bei ihm wirklich derselbe Speer, der verwundet und lindert, so ist die Brücke zum Longinus-Speer für Wolframs Bewußtsein nicht gegeben. Schon 1922 hat H. Sparnaay in seinen Ausführungen über die *Verschmelzung weltlicher und legendarischer Motive in der Poesie des Mittelalters*[27] bemerkt: „Was die Beschaffenheit des Grals betrifft, so ist mit Wolframs Vorstellung wenig anzufangen, denn er wußte offenbar selbst nicht recht, wie er sich den Gral denken sollte". Neuerdings hat Wessels[28] betont, wie das Legendarische in den Wolframschen Parzival eingeströmt ist, ohne daß Wolfram imstande gewesen wäre, überall den Sinn solcher Requisiten zu entschleiern. Versprengte Legendenelemente, deren Sinn nicht ohne weiteres verständlich war, spüren wir auch im Vergleich mit der Dichtung des Robert de Boron. Wozu ist Frimutel da, warum muß der geheilte Amfortas die Gralsherrschaft abgeben? Die Dreiheit der Gralkönige begegnet sich mit der Dreiheit derer, die die Gralsgemeinde bei Robert betreuen. Der Fischer-König der Parzival-Erzählung und der Fisch des Robert de Boron deuten auf ursprüngliche Gemeinsamkeiten und Wunderlichkeiten der um den Gral spielenden Erzählungen. Wir kennen aber die Quellen, die Robert de Borons Erzählung zugrunde lagen, nicht, und das zeitliche Verhältnis zwischen Chrestien und Robert de Boron bleibt umstritten.

Sparnaay sieht die „vielgescholtene schlechte Komposition" von Wolframs Parzival darin begründet, daß verschiedene Abenteuer-Reihen zusammengeschmolzen werden mußten. Für das Verständnis Wolframs liegt nicht allzu viel daran, ob die Longinus-Sage auf die Existenz der Lanze Einfluß ausgeübt hat oder keltische Sagen oder uralte Naturkulte griechisch-christlicher Religionsmischung. Legenden und Fabeln aller Art mögen nach Frankreich geschwemmt worden sein. Wolfram selbst aber hatte seine liebe Not, mit den Dunkelheiten der Vorlage fertig zu werden, und gleichzeitig hatte er seine helle Freude an den abstrusen Absonderlichkeiten. Wenn man eine klar-eindeutige Aufarbeitung

[26] Burdach, aaO., S. 294.
[27] Groningen 1922.
[28] P. B. Wessels, *Wolfram zwischen Dogma und Legende*, PBB 77 (Tübingen), 1955, S. 112–135.

r ihm stofflich überkommenen Motive im modernen Sinne im Auge hat, nn müßte man sagen, Wolfram ist mit dem Lanzenmotiv nicht ganz rtig geworden. Im Grunde bleibt die Lanze, wie sie bei Wolfram in die Erhlung eingebettet ist und wie sie dann im Nebel verschwindet, eine bizarre ltsamkeit im Handlungsgefüge. Wenn sie fehlte, so würde damit der Gralsozession ein Teil des kultischen und geheimnisvollen Schauers genommen in, und das mystifizierende Hin- und Herspielen um solche Rätsel liebt Wolfm, liebt das Mittelalter. Aber die Existenz der Lanze zu rechtfertigen, geng Wolfram nicht, wenn er es auch nachweislich versuchte. In Wolframs andlungsgefüge bleibt – kausal gesehen – die Lanze ein aufgegriffenes, aber cht voll durchgebildetes Nebenmotiv. Er hat mit diesem Motiv gerungen, t es aber schließlich doch nicht zu voller Wirksamkeit erwecken können. och einmal: Für die Interpretation des Wolframschen Parzival scheint mir e Frage, ob die Lanze auf die Longinus-Legende oder auf ganz andere Urrünge zurückgehe, ein Problem zweiter Ordnung zu sein. Daß Wolfram auf inen Gewährsmann Chrestien „nicht gut zu sprechen war", könnte auch mit r Undurchsichtigkeit mancher Motive bei Chrestien zusammenhängen. inerlei, ob Kyot existierte oder nicht, was an buntem Erzählstoff an Wolfram randrang und seine dichterische Phantasie anregte, der „buchlose" Laie olfram, mit seiner Neigung, vieles zu verrätseln und dann wieder seiner abhweifenden Erzählfreude wilden Lauf zu lassen, hat offenbar die blutende anze nur einmal, bei der Gralsprozession, als einen unentbehrlichen Bestandil künstlerischer Schau, der die Imagination in Anspruch nahm, betrachtet. as an dem Motiv der Lanze darüber hinausreicht, mußte verarbeitet werden, er es geschah doch wohl mit einer gewissen Verlegenheit, die gegen das Ende in, ja schon in den Gawân-Büchern fühlbar wird.

Der *Helian*-Komplex in Trakls Nachlaß
mit einem Abdruck der Texte und einigen editorischen Erwägungen

von

Walther Killy (Berlin)

In dem am 1. Februar 1913 erschienenen Heft des *Brenner* findet sich der erste Druck des *Helian. Er ist mir das teuerste und schmerzlichste, was ich je geschrieben*[1], bekannte Trakl gegenüber dem Freunde Buschbeck und gab damit dem großen, in fünf Abschnitten sich darstellenden Gedichte den Vorrang vor anderen, welche fast zu gleicher Zeit und am gleichen Ort veröffentlicht wurden. Im zweiten Februarheft kamen *Nähe des Todes* und *Abendlied* unter der zusammenfassenden Überschrift *Zwei Gedichte* hinzu; im zweiten Januarheft war *An meine Schwester* voraufgegangen, und am 1. März erschien *Untergang*. An sich wäre eine solche Aufeinanderfolge nicht besonders bemerkenswert, denn vom Oktober des Jahres 1912 ab bis zum Juli 1914 gab es keinen *Brenner* ohne Verse Trakls. Aber es fällt auf, daß der Dichter in seiner im Mai 1913 gedruckten ersten Gedichtsammlung *An meine Schwester* und *Nähe des Todes* mit einem dritten Gedicht zu dem *Rosenkranzlieder* überschriebenen Zyklus zusammenfügte[2]. Er stellte damit einen Zusammenhang her, der – nicht ohne weiteres begreiflich – sich auf ebenso merkwürdige als bedeutsame Weise begründet, wenn man die Handschriften hinzuzieht. Sie gewähren nicht nur einen Blick auf die Entstehungsgeschichte jeweils eines Gedichtes; vielmehr erweist sich diese als ein höchst komplexer Vorgang, der die einander zeitlich nahen Poesien nicht nur zeitlich miteinander verbindet. Sie scheinen ursprünglich innig verknüpft und geben dadurch eine Reihe schwieriger editionstechnischer Probleme auf, so wie sie aufs neue die Besonderheit Traklscher Dichtung zeigen. Ja, die textkritische Beschäftigung bekräftigt die ganz anderen Beschäftigungen entsprungene These Martin Heideggers, daß es sich beim Werk dieses Dichters schließlich – oder ursprünglich – um ein Gedicht handle[3].

Zur Zeit besitzen wir Manuskripte zu mehr als zwei Dritteln der Traklschen *Dichtungen*. Sie verteilen sich unterschiedlich. Bei den späteren Versen fließen die Quellen reicher als bei den früheren; bei einzelnen Gedichten sind zahlreiche Stufen, ja eine Fülle von verschiedenen Variationen überliefert. Bei

[1] Georg Trakl, *Nachlaß und Biographie*, hrsg. von W. Schneditz, Salzburg 1949, S. 37.

[2] Georg Trakl, *Gedichte*, Leipzig 1913, S. 49–50. Auch dem höchst verdienstvollen Bibliographen Trakls, Ritzer, ist entgangen, daß es von dieser bei Kurt Wolff erschienenen ersten Gedichtsammlung zwei Drucke gibt, die verschieden paginiert sind und – leider – auch sonstige Abweichungen zeigen.

[3] Martin Heidegger, *Georg Trakl. Eine Erörterung seines Gedichts*. In: Merkur, Jg. 7, Heft 3, Stuttgart 1953, S. 226.

anderen haben uns Gleichgültigkeit oder Ungunst der Überlieferung wenig hlassen. In manchen Fällen scheint das Gedicht verhältnismäßig unmittelbar ntstanden zu sein; dann wieder stoßen wir auf ganze Ketten von Versuchen, us denen schließlich eine endgültige Fassung hervorgeht. So gibt es von *ntergang* nicht weniger als 9 verschiedene Abwandlungen, während wir bisher us dem Umkreis des großen *Helian* nur drei Manuskripte gefunden haben, soweit man überhaupt von in sich geschlossenen, eindeutig zuzuordnenden nd damit zählbaren Manuskripten sprechen kann. Der erste Abschnitt der inf Abschnitte umfassenden Dichtung ist handschriftlich so wenig gedeckt ie der vierte; dafür ist die Entstehung des dritten und fünften ganz klar zu erfolgen, und für die des zweiten gewahren wir einige Elemente. Darüber hinaus aucht der Name *Helian* in einem großen Versuch auf, der mit dem endgültigen ext kaum in Zusammenhang zu stehen scheint und dennoch zunächst unsere anze Aufmerksamkeit fordern darf, denn er bildet den Kern des Gedichtes, as Trakl am teuersten war, und anderer Gedichte. Er setzt so ein:

(I) *Schön ist Opheliens Wahnsinn,*
Der alte Weiher, der durch die Weiden rinnt;
Die Schwermut ihrer verbogenen Lider ist ins rote Laub gesunken
Mit Schnee und Aussatz füllt sich die betrübte Seele
Die Flöten des Abends im dürren Rohr.

Allein kaum ist dies niedergeschrieben, so wird es schon wieder getilgt, obohl die Niederschrift in einem Zug erfolgt war und nur an einer Stelle – bei en Adjektiven zu *Schwermut* – erhebliches Schwanken in der Wahl der Worte eigt[4]. Es folgt ein scheinbar ganz neuer Ansatz:

(II) *Lange lauscht der Mönch dem sterbenden Vogel am Waldsaum*
O die Nähe des Todes, verfallender Kreuze am Hügel
Der Angstschweiß der auf die wächserne Stirne tritt.
O das Wohnen in blauen Höhlen der Schwermut.
Ein verpestetes Antlitz, das ... zu den Schatten sinkt
O Blutbefleckte Erscheinung, die den Hohlweg herabsteigt
Daß der Besessene leblos in die silbernen Knie bricht.[5]

Die Eindrücke, die auf den Zuhörer dringen, sind ganz anderer Art als beim rsten Einsatz; dort Ophelia (mit allen Assoziationen an Lieblichkeit und chwermütig-sinnlichen Wahnsinn, die dieser Name mit sich bringt), hier ein *Mönch*. Dort die Landschaft stillen Gewässers, die Flöten im Schilf, hier der Wald, die Kreuze am Hügel und die grauenvolle Erscheinung im Hohlweg. Aber in näheres Zusehen enthüllt, daß die beiden Anfänge ganz so unverwandt

[4] Hier wie bei allem folgenden wird der Leser den S. 410 bis 418 abgedruckten kritischen Apparat hinzuziehen, um sich die beschriebenen Vorgänge zu veranschaulichen.
[5] Ein Wort des Manuskripts nicht sicher lesbar.

nicht sind. Grundelemente gehen aus dem Ersten in den Zweiten über. Die *Schwermut* kommt in beiden Stücken vor, und wenn sie anfangs u.a. durch das Epitheton *blau* qualifiziert werden sollte, so ist sie später *in blauen Höhlen. Ein verpestetes Antlitz* (II) sollte erst *schneeiges Antlitz* heißen und entspricht dadurch deutlich dem *Schnee und Aussatz*, einer Kombination, die in den *Dichtungen* nur beim *Helian* vorkommt. *Der alte Weiher* (I) korrespondiert den *ruhigen Wassern* (II), die erst in einem späteren Durchgang durch *Schatten* ersetzt wurden. Zu diesen Dingen, deren Verwandtschaft evident ist, kommen Wahrnehmungsweisen und Bewegungen, die der Dichter beibehält. Die Bewegung des Sinkens kehrt wieder; die Seele folgt den *Abendflöten im dürren Rohr* (I) und der Mönch *lauscht* lange dem Vogel. Töne und lauschen, die in der endgültigen Gestalt des *Helian* eine so bedeutende Rolle spielen, sind also in beiden Versionen. Man stellt fest, daß Elemente des ersten Konzepts in das zweite übernommen werden, oder daß das zweite auf das erste in mancher Hinsicht zurückgreift. Diese Verfahrensweise wird noch sichtbarer, wenn Trakl nun einen dritten Ansatz aus den beiden ersten hervorgehen läßt. Aus Rückgriff und fortführender Imagination entstehen in komplizierten Schichtungen die folgenden Verse:

(III) *Mit Schnee und Aussatz füllt sich die kranke Seele*
Da sie am Abend dem Wahnsinn der Nymphe lauscht,
Den dunklen Flöten des Herbstes im dürren Rohr;
Finster ihr Bild im Sternenweiher beschaut;
Und die verödeten Pfade und leeren Dörfer
Bedecken sich mit gelbem Gras.
Über verschüttete Stiegen, hinab ein purpurner Abgrund.

Zunächst muten diese Verse wie eine Umstellung der ersten Niederschrift an. *Schnee und Aussatz*, damals am Ende stehend, ist an den Anfang gerückt; die *Flöten im dürren Rohr* bilden nicht mehr den Schluß. Aber die erste Konzeption hat sich mit Vorstellungen der zweiten angereichert, und zugleich haben die einzelnen Bilder Mutationen erfahren. Aus *Opheliens Wahnsinn* wird der *Wahnsinn der Nymphe;* es ist nicht möglich, die Ursachen einer solchen Veränderung exakt zu begreifen. Ihre assoziative Verwandtschaft ist merklich und wird durch den Kontext mitbegründet. In (I) steht der von Ophelia sprechende Vers neben dem vom *alten Weiher* (*blauer Teich*), *der durch die Weiden rinnt*, Erinnerungen an Ophelia und das Wasser hervorrufend:

There is a willow grows aslant a brook,
That shows his hoar leaves in a glassy stream...[6]

Beide Vorstellungsweisen, das Junfräulich-Sinnliche und die der *ruhigen Wasser* (II) sind in dem Worte *Nymphe* aufgehoben. Das bedeutet jedoch nicht,

[6] Shakespeare, *Hamlet*, IV, 7, 167f.

ß das Weiher-Teich-Wasser-Motiv verloren gehe. Wir finden es, nicht mehr r „objektive Landschaft", in (II) und (III) wieder, und zwar in Beziehung einem bereits in (I) anklingenden Motiv gesetzt:

(I) *Mit Schnee und Aussatz füllt sich die betrübte Seele*
(II) *Ein schneeiges Antlitz, das ... zu den ruhigen Wassern sinkt*[7]
(III) *Finster ihr Bild im Sternenweiher beschaut.*

Die *trübe Seele* (III) beschaut ihr Bild im Wasser, zu dem (II) ein *schneeiges ntlitz* sank. Es ist die gleiche *betrübte Seele* (I), die vordem *den Abendflöten im rren Rohr folgte* (I) und später sowohl dem *Wahnsinn der Nymphe* als den *nklen Flöten des Herbstes* (III) lauscht. In (II) lauscht *der Mönch*, nicht f Flöten im Rohr, sondern *dem sterbenden Vogel am Waldsaum*, und während *Seele* in (I) und (III) die Adjektiva *betäubt*, *betrübt*, *trübe*, *faulend*, *krank*, *se*, *finster* gehören, wird in (II) der *Mönch* durch die ihm zugeordneten mina qualifiziert: *der fremde (weiße) Bruder;* ein *schneeiges (verpestetes) ntlitz; der Besessene*, der letztere anfangs durch das einfache, πρὸς ἑαυτόν richtete *du* bezeichnet und identifiziert. Es deutet daraufhin, daß alle anderen rscheinungen und Figuren dazu dienen, in traurig-schönem Spiel sein Dasein umschreiben.

Bereits die ersten Anfänge des Gedichts zeigen eine Besonderheit der Traklhen Dichtweise. Ein Gedichtkern wird konzipiert; er enthält eine Anzahl n Bildern und sucht mit ihnen Zustände zu begreifen, die oft genug unbeeiflich sind. Das Bewußtsein des Ungenügens, wiewohl nicht dies allein, hrt den Dichter dazu, den ersten Versuch abzubrechen. Er setzt aufs neue , aus dem ersten Konzept Elemente und gleichsam die Richtung des Verchs bewahrend, aber mit dem Wechsel der Bilder, mit neuen Figuren zu nderen Kombinationen vorschreitend. Daher erhalten die Traklschen Entürfe einen Charakter, den man am ehesten mit dem Gleichnis der „Springrozession" erläutern kann: es gibt kein Vorschreiten ohne Rückschreiten. Der eue Text greift auf den alten zurück, verwandelt, versetzt und variiert ihn, tzt womöglich sein Gegenteil, aber behält in erstaunlicher Weise einmal Erriffenes bei. Diesem Gesetz von Umstellung und Variation sind Einzelwendunn ebenso wie ganze Gedichte unterworfen. Oft scheint es sich dabei um einen nendlichen, zwangshaften Prozeß zu handeln; oft auch sind die Verbindungen nd Assoziationen, die eine Produktionsschicht an die andere knüpfen, nicht gleich evident.

Das zeigt die Stelle des Entwurfs, an der wir eingehalten haben. Sie hatte *uschen* und *schauen*, *Seele* und *Weiher*, *Schnee* und *Aussatz* in der Verwandlung ewahrt und die *verödeten Pfade und Stätten der Dörfer*, das *gelbe Gras* etc. eingeführt. Allein schon durch das bloße Zitieren erhalten diese Gedicht-Stufen

[7] Vf. erlaubt sich, aus der Lesartenfülle die Variante zu zitieren, welche die Verbindung am besten sichtbar macht; vgl. auch Anm. 4.

eine Fixation, welche jedenfalls ihrer Verwirklichungsweise im Entwurf nicht entspricht. Was sich hier zusammenhängend liest, ist vom Herausgeber, einem nur für einen Augenblick letzten Willen des Dichters folgend, aus einer Handschrift entnommen, die außer der dargebotenen Schicht auch ganz andere bietet. Die Schlußzeile des zuletzt zitierten Abschnitts

(III²) *Über verschüttete Stiegen, hinab ein purpurner Abgrund*

stand zunächst früher und lautete, ehe sie nach unten verschoben wurde

(III²) *Über verschüttete Stiegen hinab ein weißes Grab*

Beide Formulierungen gehen im Kern auf (II) zurück:

Der fremde Bruder, der den Hohlweg herabsteigt...
Blutbefleckte Erscheinung, die den Hohlweg herabsteigt.

Auch das weiße *Grab* (III²) hat seinen Ursprung schon in (II), wo der Ausruf steht *O die Nähe des Todes, verfallender Kreuze am Hügel.* Es werden also die für einen Motivkomplex zur Verfügung stehenden Zeichen in Variationen erprobt und kontaminiert. Wie sehr, das zeigt die Kette von Versuchen, die verwirrend zwischen die Zeilen von (III²) gezogen wird. Das Bild des Todes drängt sich wieder vor und ersetzt für Augenblicke die Figurationen, die sich ein trauerndes Gemüt mit den *verödeten Pfaden* und dem Satz

Stille sitzen die Blinden unter dem grauen Himmel...

geschaffen hatte. *Über verschüttete Stiegen hinab ein weißes Grab* ist nur eines dieser Todesbilder, noch ganz auf (II) reduzierbar (*verschüttete Stiegen : Hohlweg ... steigt; hinab : herab; Grab : Kreuze am Hügel*). Zwischen den Zeilen und am Rande erscheinen dazu:

(1) *... einsam der Tote ⟨?⟩ am Fenster*
(2) *Stille verwest die Magd im Dornenbusch*
(3) *Und das Tote in seinem weißen Grab.*
(4) *Die Magd in ihrem weißen Grab.*

All dies wird für den im Entstehen begriffenen Abschnitt wieder verworfen; aber das bedeutet nicht, daß diese Bilder verloren gingen. Vielmehr bilden sie den ersten Ansatz zu späteren Entwicklungen. Die Ökonomie dieser Bilderwelt ist erstaunlich und läßt in Trakls Dichtung fast nichts verloren gehen. Einmal für möglich Befundenes tritt wohl zurück, aber selten ganz. Hier werden *Magd, Dornenbusch, Grab* noch einmal in das Reservoir der Bilder zurückverwiesen, um einer – im Augenblick – endgültigen Formulierung der bisherigen Versuche Platz zu gewähren:

Wo an schwarzen Mauern Besessene stehn
Steigt der bleiche Wanderer im Herbst hinab
Wo vordem ein Baum war, ein blaues Wild im Busch
Öffnen sich, zu lauschen, die weichen Augen
Helians.

Damit ist die Richtung auf das große Gedicht genommen, und es darf nach em dem Leser überlassen bleiben, sich zu fragen, was diese schönen Verse n vorangegangenen verdanken. Wir werden uns dessen erinnern müssen, nn wir in der endgültigen Fassung des *Helian* den letzten Abschnitt lesen, r hier seinen Ursprung und seine Entsprechung hatte.

Zunächst nämlich ist, da in Trakls Dichtung nichts verloren geht, eine Entcklung zu berücksichtigen, welche die Betrachtung vom *Helian* abführt. *o an schwarzen Mauern Besessene stehn Steigt der bleiche Wanderer im Herbst nab* weist aufs Deutlichste auf (II) zurück. Aber (II) geht nicht nur verndelt in diesen Versen auf; der für das „Hauptgedicht" verworfene Abhnitt wurde vom Dichter für sich genommen, herausgelöst und zum Kern nes selbständigen Gedichts gemacht, das auch sonst manches bisher Versuchte fnimmt. Es erscheint als *Nähe des Todes* im *Brenner*, zusammen mit *Abendd*, und später in den *Gedichten* unter den *Rosenkranzliedern*, Nachbarschaften, e uns noch zu denken geben werden. Eine solche Herauslösung ist bei Trakl ineswegs ungewöhnlich. So ist etwa das Gedicht *Landschaft*[8] eine unverürzte Strophe des im Entwurf überlieferten *Wind weiße Stimme*[9]. *Nähe des odes* dagegen erfährt noch einige Wandlungen. Die erste uns überlieferte iederschrift knüpft an die bereits betrachteten Texte an[10].

Lange lauscht der Mönch dem sterbenden Vogel am Waldsaum
O die Nähe des Todes, das hohe Gericht am Hügel
die leere Hütte
die beinerne Stätte
Der Angstschweiß der auf die wächserne Stirne tritt.
Der weiße Schatten des Bruders, der den Hohlweg herabläuft.

*

Georg Trakl, *Die Dichtungen*, Salzburg o. J. (7. Aufl.) S. 106 (*Dichtungen*).
Vgl. Georg Trakl, *Nachgelassene Gedichte.* In: Merkur, Jg. 12, Heft 12, Stuttgart 1958, S. 1102 sowie Walther Killy, *Gedichte im Gedicht*, ebenda, S. 1110 ff. Ich beabsichtige nicht, auf die von E. Lachmann an diese Stelle angeknüpften und im Feuilleton einer angesehenen Schweizer Tageszeitung veröffentlichten Polemiken einzugehen. Welch eine Philologie, die über Handschriften redet, ohne sie je gesehen zu haben; die dem angesprochenen Publikum von Laien alles Neue mit dessen Konsequenzen verschweigt! Dies alles im Tone vorgegebener Sachlichkeit und mit dem einzigen, allerdings unausgesprochenen Ziele, die eigenen Konstruktionen abzustützen.
Handschrift 74 (vorläufige Zählung).

Der Abend ist in die finstern Dörfer der Kindheit gegangen
dunklen
Der Weiher unter den Weiden
Füllt sich mit den grünen Finsternissen trauriger Sommer.
grünen Gulden Herbste
roten

*

O die dicken Ratten im Stroh!
Der Blinde, der abends wieder am Weg steht
Die Stille grauer Wolken ist in den Acker gesunken.
auf

*

Spinnen verhangen die weißen Höhlen der Schwermut
Da aus des Einsamen knöchernen Händen
Schweigend der leidende Gott hinsank –
Der Purpur seiner heiligen Tage /:hinsinkt:/
traurigen
nächtlichen
Und des Bruders reine Augen.
Leise mondene
O schon lösen in herbstlichen Kissen
kühleren

Vergilbt von Weihrauch sich der Liebenden schmächtige Glieder.

Vers 1–3 sind aus (II) übernommen, wenn man von den charakteristischen Variationen für die *verfallenen Kreuze* absieht. Vers 4 kehrt in die Nähe der ersten Formulierung zurück, die *Der weiße Bruder, der den Hohlweg herabsteigt* lautete; er nimmt die *Schatten* mit auf, die in (II) *Wasser* ersetzt hatten, und kombiniert die *Weiher* und *Weiden* (I) mit *Herbst* und *Dörfern* aus (II). Auch hier haben wir den bereits bekannten Vorgang, daß zum Rückgriff die verwandelnde Fortführung gehört, die neue Kombination, die eben noch zu ahnende Mutation, das Spiel um die festgehaltene unfaßbare Mitte. Neu treten in *Nähe des Todes* die ekelhaften *Ratten* und *Spinnen* hinzu, den Ton zum Makabern hin verdüsternd. Alt ist der Kontext, den sie durch ihren Zutritt zu variieren helfen. Ob *Stroh* aus *gelbes Gras* hervorgegangen ist, wage ich nicht zu sagen. Aber ganz deutlich sind die neuen Beziehungen der folgenden Verse:

(*Nähe des Todes*): *Spinnen verhangen die weißen Höhlen der Schwermut*
(II): *O das Wohnen in blauen Höhlen der Schwermut*
(*Nähe des Todes*): *Der Blinde, der abends wieder am Weg steht*
(III): *Stille sitzen die Blinden unter dem grauen Himmel*

Weil aber nichts verloren geht und die Erscheinung, die am Weg steht, das *lle* und die Figur vom *grauen Himmel* verdrängte, so rücken diese in den Vers

Die Stille grauer Wolken ist auf den Acker gesunken.

Die Genesis der Verse 12–14 ist nicht so durchsichtig; die Bewegung des nkens und die Purpurfarbe sind uns schon begegnet, und *des Bruders reine ugen* erinnern an die *weichen Augen Helians*. Ohne Beweiskraft ist die Beachtung, daß im „Muster“[11] eine gewisse Ähnlichkeit zwischen den Schlußrsen von (III²) und diesen besteht: dem *Einsamen* hier entspricht der *bleiche anderer* dort, beiden ist eine Bewegung hinab eigen, beiden wird ein anderer, hauender zugeordnet. Die vage Parallelität könnte unerwähnt bleiben, wenn nicht in der Endfassung der *Nähe des Todes* wiederkehrte; neu sind die iden letzten Verse. Aber auch sie enthalten ein Motiv, welches den Fortgang s Entwurfs bestimmt, aus dem *Nähe des Todes* sich abzweigte: *Wo in dunklen mmern einsam die Liebenden schliefen...*

Hatte Trakl aus den von ihm bereits überholten Entwürfen die Verse herausnommen, die das selbständige Gedicht *Nähe des Todes* begründeten, so nimmt nun aus dessen Entwurf wieder nur einen Teil, um die Endfassung[12] herzuellen. Aus sechzehn Versen werden neun, und gerade die veranlassenden len fort. Aber wiederum geht das Aufgehobene nicht ganz verloren, vielmehr tt das ganze Ausmaß der *Bewegbarkeit der Teile*[13] erst hervor, wenn man sich e Geschichte der Zeile

O der Wald, der leise die braunen Augen senkt...

rgegenwärtigt. In ihr ist der *Waldsaum* aufgegangen; dem *Wald* wird zuschrieben, was vordem *Leise des Bruders mondene Augen* lautete; das so ertragene Motiv des Schauens wird mit der Bewegung des Sinkens verbunden. einer einzigen Zeile verdichtet erscheinen also zuvor entfaltete Bilder, und n dem „Muster“ der Entwurfzeilen 12–14 ist nichts eigentlich verschwunden. ewegung, Gebärde, Elemente bleiben bei aller Mutation, welche allerdings hr weit geht; dennoch ist sie vermutlich anderer Natur als eine Veränderung, ie an diesem Gedicht (wie an anderen) ebenfalls ins Auge fällt. Aus den beiden rundmöglichkeiten der ersten Fassung

13 *Schweigend der leidende Gott hinsank...*
Der Purpur seiner heiligen Tage hinsinkt...

ird der genaue Gegensatz:

6 *Der Purpur seiner verruchten Tage hinsinkt...*

Das Wort „Muster“ ist hier im Sinne des englischen *pattern* gebraucht. Es bezeichnet nicht etwa ein imitierbares Vorbild, sondern eine dem Gedicht innewohnende Bildstruktur. *Dichtungen*, S. 77.
Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, hrsg. von N. v. Hellingrath, Bd. 5, Berlin 1923, S. 369.

Während die versetzten und mutierten Motive offenbar mit einer gewissen, nur der Ökonomie des Ganzen untergeordneten Beliebigkeit variiert werden, entspringt die kontradiktorische Variante einer schrecklichen Notwendigkeit: einer doppelten Erfahrungsweise, deren sich ausschließende Bewertungen gleich wahrhaftig erfahren werden können. Über all diesem Wandel darf nicht übersehen werden, daß dies Gedicht seinem „Muster" treu blieb: der Weiher, der Abend, die Schwermut, die Augen – sie alle bleiben konfiguriert und werden uns bald aufs neue begegnen.

Man kann ein paar Wendungen von *Nähe des Todes* auch in den folgenden Entwurfstufen zum *Helian* wiederfinden, die nun in das eigentliche Gedicht überzugehen beginnen. Aus sehr komplizierten Schichtungen löst sich ein neuer Abschnitt:

Wo in finsteren Zimmern einst die Liebenden schliefen
Spielt der Blinde mit silbernen Schlangen,
Der herbstlichen Wehmut des Mondes.
Grau verdorren im braunen Gewand die Glieder
Ein steinerner Bogen
Der sich im Spiegel faulender Wasser verzückt.
Knöcherne Maske, die einst Gesang war.
Wie schweigsam die Stätte.

Diese Verse führen – in wiederum sehr schwierigen Schichtungen – schon Konzipiertes und wieder Zurückgestelltes in ganz neue Richtung. Der *Tote am Fenster*, die verwesende *Magd im Dornenbusch*, *das Tote in seinem weißen Grab* drängen wieder hervor. Das ist deutlich, wenn man sich der ersten Niederschrift (IV) der Verse 3 und 4 erinnert:

O Wehmut des verfallenen Mondes am Fenster.
Grau verdorrte im braunen Gewand der Leib der Magd.

Auch schwankt der Dichter zwischen zwei auffallend widersprüchlichen Möglichkeiten: *der wüste Leib der Magd* sollte durch *der wüste Leib des Fremdlings* ersetzt werden, ehe sich das Allgemeinere *die Glieder* einstellte. Der *Fremdling* läßt den *fremden Bruder* (II) anklingen, so wie uns die *Magd* bald an die *Schwestern* erinnern wird. Der *fremde Bruder* war eine Variante für den *Mönch*, welcher in den hier betrachteten Versen wiederkehrt, als eine der für v. 2 in Erwägung gezogenen Möglichkeiten: mit den *silbernen Schlangen* soll der *Verruchte*, der *Mönch*, der *Tote* und schließlich der *Blinde* spielen. Die Figuren gleiten ineinander, Beziehungen untereinander und im Gedicht herstellend, die um so geheimnisvoller werden, je mehr man in sie eindringt. Wiederum ist eine Relativierung dieser so anders gearteten Strophe auf frühere

glich. Abgesehen von der Aufnahme der zurückgedrängten Figuren haben r wieder das Schauen und das Lauschen zu bemerken: das schneeige Antlitz, s zu den Wassern sinkt (II), die trübe Seele, die böse ihr Bild im Sternen- iher beschaut, finden hier ihre Entsprechung:

Ein steinerner Bogen
Der sich im Spiegel faulender Wasser verzückt.

Die Lesarten zeigen, daß in der ersten Entwurfschicht der Leib der Magd sich Spiegel seufzender Wasser verzückt. Dann stellt sich der *Bogen* ein, als wel- er die Glieder in einer bei Trakl häufigen Parallelkonstruktion – sie er- öglicht den Übergang verschiedener Nomina ineinander – sich nun in den assern spiegeln. Eine weitergehende Disjunktion der Bilder hat der Dichter rworfen, nachdem er für einen Augenblick die Formulierung

Und im Spiegel verstorbener Wasser
Verzückten sich die steinernen Bogen des Kreuzgangs

wogen hatte. Wäre es bei dieser Wendung geblieben, wer hätte wohl ihre nesis vermuten können? Die Handschrift zeigt uns, welche Form hier der *ib* angenommen hat; sie zeigt, daß eine Parallele zwischen der wahnsinnigen *mphe*, dem *verpesteten Antlitz*, dem *Bogen* und dem *Leib der Magd* besteht, r auch der des *Fremdlings* ist. Das Lauschen wird negativ, damit in der ontradiktion immer noch das ursprüngliche „Muster" bewahrend. Keine bendflöten mehr, kein Vogelsang; vielmehr Schweigen und statt eines einst- als singenden Antlitz' eine *Knöcherne Maske.*

Angesichts dieser Entsprechungen steht zu vermuten, daß auch die nun lgenden Verse nochmals das „Muster" transformieren; wieder ist ihnen eine arallele Bewegung eigen, wieder haben wir Schauen und Lauschen, wieder önnen wir die Mutation eines Früheren ahnen:

Ein verpestetes Antlitz, das zu den Schatten sinkt,
Ein Dornenbusch der den roten Mantel des Büßenden sucht;
Leise folgt der magische Finger des Blinden
Seinen erloschenen Sternen.
O wie schön ist der einsame Mensch und erscheinend im Dunkel,
Ein weißes Geschöpf,
Das staunend Arme und Beine bewegt,
Purpurne Höhlen, darin verblichene Augen rollen.

*

Über verschüttete Stiegen hinab, wo Böse stehn
Ein Klang von herbstlichen Zymbeln verklingt
Öffnet sich wieder ein weißer Abgrund.

Der Anfang *Ein verpestetes Antlitz, das zu den Schatten sinkt*, ist wörtlich aus (II) entnommen, der Stufe, aus welcher *Nähe des Todes* hervorgegangen war. Der *magische Finger des Blinden* folgt *erloschenen Sternen*. Vordem spielte der *Blinde mit silbernen Schlangen*, angesichts eines *verfallenen Mondes*. Das Schauen vollzieht sich in den Versen, die in der endgültigen Gestalt des *Helian* den Wortlaut haben:

Schön ist der Mensch und erscheinend im Dunkel,
Wenn er staunend Arme und Beine bewegt,
Und in purpurnen Höhlen stille die Augen rollen.

Auch bei diesem scheinbar archaisch-blühenden Bilde konnte niemand vermuten, daß es ebenfalls den Verfalls-Vorstellungen entwachsen ist. Im Entwurf versucht Trakl hintereinander *der sterbende Mensch, der verwesende Mensch, im Wahnsinn der Mensch*. Damit stellt sich sogleich der Zusammenhang mit der Variationskette her. Der im Dunkel *scheinende* Mensch (das *weiße Geschöpf*, als welches Liebende sich nachts erblicken mögen – *in kalter Nacht die weißen Wangen der Schwestern*[14]) rückt in die Nähe all der sich erblickenden Gestalten, deren Antlitz verpestet oder schneeig oder als ein steinerner Bogen den Schauenden entgegenleuchtete. Die Schlußverse des Abschnitts gehen auf (II) und (III²) zurück. Am Ende von (III²) stand zunächst das Bild *Über verschüttete Stiegen, wo Träumende stehn...;* die letzteren waren durch *hinab ein purpurner Abgrund* ersetzt worden. Aber auch dies war, wie man sich erinnern wird, getilgt worden, um der Wendung *Wo an schwarzen Mauern Besessene stehn* Raum zu geben.

Über verschüttete Stiegen hinab, wo Böse stehn

kehrt also zu jenem aufgegebenen Schluß zurück. Die Wahl dessen, der da steht, ist dem Dichter nicht leicht. Er versucht, ehe er sich für *Böse* entscheidet, nochmals eine Kette von Möglichkeiten, die alle schon im bisherigen Entwicklungsgange vorgebildet sind: *Mörder, Verfluchte, ein Sterbender, Verstorbene, Einsame*, sogar – deutlich zu lesen – *Tanzende*. Sonst hält er sich in bemerkenswerter Nähe des in (III²) zunächst versuchten Schlusses. Der *Abgrund* kehrt wieder, diesmal nicht als *purpurner* (das Wort ist durch die *purpurnen Höhlen* bereits vergeben), sondern als *weißer Abgrund*, der sich *öffnet*. Und hier ergibt sich wieder die merkwürdigste Parallelität, denn in (III²) hieß es schließlich

Öffnen sich, zu lauschen, die weichen Augen
Helians.

Die Augen öffnen sich *zu lauschen;* indem der Abgrund sich öffnet,

Ein Klang von herbstlichen Zymbeln verklingt...

[14] *Helian* II, v. 5, *Dichtungen* S. 85.

Wieder ist also das „Muster" beibehalten, das Lauschen fehlt so wenig wie s Hinab. Es scheint, als ob das „Muster" alternative Möglichkeiten der Verirklichung hervorrufe, indem es einmal nach dem Bilde Helians, ein andermal ch demjenigen des Abgrunds tendiert. Die alternierenden oder gar kontraktorischen Schlüsse sind bei Trakl nicht ungewöhnlich[15], und so wird es nicht erraschen, daß alsbald und als nächster ein neuer Schlußversuch erscheint, r vom Abgrund wieder zum Bilde Helians zurückkehrt, bis schließlich der samte Versuch ein Ende findet, das die Alternative aufhebt.

Es ist zugleich das Ende des ganzen großen Entwurfkomplexes, der uns noch schäftigt. Er nimmt zuvor eine Richtung, welche bisher nicht eingeschlagen orden war:

Durch schwarze Stirne geht schief die tote Stadt
Der trübe Fluß darüber Möven flattern
Dachrinnen kreuzen sich an vergangenen Mauern
Ein roter Turm und Dohlen. Darüber
Wintergewölk, das aufsteigt.

Wo aber nicht...

Ohne die Kenntnis des ursprünglichen Wortlauts von v. 1 *Verwandelt tritt die tote Stadt der Verhüllte* ließen sich diese Zeilen kaum mit denen in Verndung setzen, die bisher eine so enge Verwandtschaft an den Tag gelegt haben. llein *der Verhüllte* steht in einer Reihe mit dem *Fremdling*, der *Maske*, dem üßenden im Mantel, der *Erscheinung* usw., und auch dieser Versuch hat mit en anderen gewisse Elemente gemein. ... *die verödeten Pfade und Stätten des orfes* (III²) sollten auch einmal *Stätten des Todes* heißen; hier sind sie eine te *Stadt* mit *vergangenen Mauern*. Bemerkenswert ist, welchen Wert der ichter auf das Wort *kreuzen* legt; es wird einmal den Rinnen der Dächer, in andermal den *Dohlen* zugeschrieben, die nicht die einzigen Vögel in diesem ragment sind. Über den *Fluß* flattern *Möven;* so sind auch in diesem Fragment in Gewässer und eine Bewegung, nicht die des Fallens, sondern ihr Gegenbild: *Wintergewölk, das aufsteigt.*

Trakl hat nicht lange bei diesem Ansatz verweilt. Als er ihn neu und für iesmal abschließend aufnimmt, stellen sich andere Bilder ein, die im *Helian* ieder begegnen:

Jene suchen den Untergang der finsteren Stadt;
Traurige Kindheit, die nachmittags im Haselgebüsch spielt,
Abends unter braunen Kastanien blauer Musik lauscht,
Der Brunnen erfüllt von goldenen Fischen.

W. Killy, *Gedichte im Gedicht*, aaO., S. 1115f.

Über das Antlitz des Schläfers neigt sich der greise Vater
Des Guten bärtiges Antlitz, das ferne gegangen
Ins Dunkel trauriger Sterne.
O Fröhlichkeit wieder, ein weißes Kind
Hingleitend an erloschenen Fenstern.
Wo vordem ein Baum war, ein blaues Wild im Busch
Öffnen sich zu sterben die weichen Augen
Helians.

Es steht noch nicht zur Frage, auf welche Weise diese Zeilen in *Helian* III aufgehoben werden. Vielmehr sei festgestellt, was hier Rückgriff, was Mutation und was Vorgriff in neue Imaginationen ist. Lauschen und Schauen sind da: ... *blauer Musik lauscht;* auch Helians *Augen* sollten *lauschen*, wie jedesmal zuvor, wenn die schönen Schlußverse eingesetzt wurden. Aber diesmal wird *lauschen*, in v. 3 schon benützt, durch *sterben* ersetzt. Das *Antlitz* spiegelt sich nicht, es wird vom *greisen Vater* erblickt. Es ist das *Antlitz* eines, der *ferne gegangen;* wieder ist der *Wanderer*, der *Fremdling* da. Und wenn wir vordem eine Stelle kennen gelernt haben, wo die *Magd* in den *Fremdling* übergegangen war, so wird hier die Mutation bemerkenswert, welche die Verse

Über das Antlitz des Schläfers neigt sich der greise Vater
Jener ist ferne gegangen ein bärtiges Antlitz...

in der definitiven Fassung des *Helian* erhalten:

Die Schwestern sind ferne zu weißen Greisen gegangen...[16]

Wir finden also Lauschen und Schauen, das *Antlitz*, den *Wanderer* oder welchen Namen auch die *Erscheinung* annimmt, die so leicht in *Magd* und *Schwestern* übergeht. Wir haben das Wasser

Der Brunnen erfüllt von goldenen Fischen...

und die Bewegung hinab: ... *neigt sich der greise Vater...* Vom Tod spricht die vorletzte Zeile, von Schwermut die *Traurige Kindheit*, die *traurigen Sterne.* Es ist also wiederum vieles vom „Muster" erfüllt, das sich neu verwirklicht und nun die Generationen einbezieht, *Vater* und *Kind*, die im *Helian* so bedeutend werden. Ganz deutlich zeigt sich das im letzten Schluß unseres Entwurfs, der sogleich an den vorigen anschließt:

Wo an Mauern die Schatten der Ahnen stehn,
Vordem ein einsamer Baum war, ein blaues Wild im Busch
Steigt der weiße Mensch auf goldenen Stiegen,
Helian ins seufzende Dunkel hinab.

[16] *Dichtungen*, S. 86.

elian und der Wanderer, die Stiegen und der Abgrund sind ineinander über-gangen.

Es ist hoffentlich nicht verborgen geblieben, daß ich mich von jeglicher eutung ferngehalten und nichts versucht habe als die Übersicht über drei-halb Seiten einer auf den ersten Blick ebenso verwirrenden als innerlich zusammenhängenden Handschrift. Dabei trat immer unabweisbarer ein sammenhang hervor, der sich keineswegs auf den Begriff bringen läßt, viel-ehr allein im Spiel der Bilder, in ihren Variationen und Mutationen, in ihrer erstellung und Kombination verwirklicht wird. So verschieden Trakls Imagi-tionen und deren Tendenzen waren, so einheitlich schien doch das „Muster", elches sie immer neu zu erfüllen suchten. Fast alle Entwürfe haben eine ementarstruktur gemeinsam. Sie wird von Bildern, Wahrnehmungsweisen d Bewegungsrichtungen bestimmt. Genauer gesagt: Schauen und Lauschen, asser und Antlitz, Fremdling und Magd, hinauf oder hinab kehrten fast im-er in abgewandelter Form wieder. Sie verbanden sich mit anderen, nicht ganz regelmäßig erscheinenden Motiven (Schnee und Aussatz, Tod, Stadt, Getier) nd bewirkten jenes merkwürdig-faszinierende Gefühl, das Trakls Poesie zu regen pflegt: das Gefühl, das traurig-schön Gesagte schon einmal gehört, nmal erkannt zu haben und ihm dennoch als einem ganz Neuen gegenüber-stehen. Dies Gefühl wird vom einzelnen Gedicht genau so hervorgerufen wie n Gedichtgruppen, ja der Gesamtheit der Gedichte. Geht man seinen Ur-chen nach, so zeigt sich, daß sie weder vage noch zufällig sind. Die Variation s elementaren Themas, die erkennbare Verwandlung begründet die Struktur eser Poesie überhaupt, welche mit Elementen musiziert. Ich habe das zum sten Male an Hand der *Passion* darzulegen gesucht; im Falle des *Helian* lassen ch noch weitere Einsichten gewinnen.

Die einfachste ist zunächst die, daß die Druckfassung des *Helian* eben jene n Laufe der Entwürfe hervorgebrachten Motive und Bilder in immer uen Verwandlungen vorbringt. In nahezu jeder Strophe (oder jedem Ab-hnitt, oder jedem „Gedicht im Gedicht" – man ist hier in terminologischer erlegenheit) erscheinen das Schauen oder das Lauschen, das Wasser und das ntlitz, hinauf oder hinab, Wahnsinn oder Untergang wieder. In einem weiten nd wunderbaren Raum treten sie in die geheimnisvollen Beziehungen des roßen Gedichtes und begründen seine Kunstform. Aber sie bedürfen nicht nmer eines so großen Raumes. Schon einmal haben wir bei der Entstehung on *Nähe des Todes* bemerkt, wie der Dichter die Folge der weitausgreifenden ersuche im begrenzten Bereich eines einzelnen herausgelösten, gleichsam in ner Schicht oder Bewegungs-Stufe ergriffenen Gedichtes fixiert. Was im roßen mitenthalten ist und durchgespielt wird, tritt damit in die Vereinze-ng. Die kurze Fassung von *Passion* und deren große Fassung, die beiden assungen von *Abendland* stellen keine „Verbesserungen" dar, sondern sind er Form nach verschiedene Realisationen der gleichen künstlerischen Inten-

tion. Sie beschränkt sich auf das strenge Thema, das sie auch in weiten Durchführungen hervorzubringen vermag.

Im Zusammenhang des *Helian*-Komplexes gibt es dafür noch mehr Beispiele. Zusammen mit *Nähe des Todes* war ja im *Brenner* das *Abendlied* erschienen; unmittelbar davor und danach *An meine Schwester* und *Untergang*. Auch wenn wir nicht wüßten, daß die Erscheinungsfolge im *Brenner* ein sehr erhebliches Indiz für die Entstehungszeit gewährt, zeigten diese Gedichte sämtlich eine mehr als nur chronologische Verwandtschaft. Für *Nähe des Todes* habe ich sie schon begründet. Für *An meine Schwester* kann sie erst jetzt dargelegt werden, nachdem die Mutations- und Kontaminationsweise dieser Bilder vertrauter geworden ist. Der im *Brenner* gedruckte Text lautet:

An meine Schwester

Wo du gehst wird Herbst und Abend,
Blaues Wild, das unter Bäumen tönt,
Einsamer Weiher am Abend.

Leise der Flug der Vögel tönt,
Die Schwermut über deinen Augenbogen.
Dein schmales Lächeln tönt.

Gott hat deine Lider verbogen.
Sterne suchen nachts Karfreitagskind
Deinen Stirnenbogen.

Hier ist eine strenge Form versucht, die keine echten Reime sondern die Repetition gleicher Worte von verschiedenem Stellenwert zum Grunde hat. Es sind *Abend*, *tönt* und *Bogen*. Jedes dieser Worte läßt sich in eine enge Beziehung zu den bislang betrachteten Entwürfen setzen und jedes gibt ein Beispiel für die Strukturierung, welche durch die den Kontext variierende Wiederholung entsteht. Bei der Niederschrift des Gedichtes hat Trakl am meisten Mühe mit den Versen gehabt, welche auf *-bogen* enden. Überblickt man die beiden überlieferten Handschriften, so finden sich folgende Abwandlungen:

Der Wahnsinn über deinen Augenbogen
Die Sterne deiner Schläfenbogen
Deiner Hände Granatbogen
Gott hat deine Lider verbogen
Deinen Stirnenbogen
Die Schwermut über deinen Augenbogen
Gräber unter dunklen Bogen
Gräber unter Sternenbogen
Unter steinernen Bogen
Unter tönenden Bogen ...

Unter diesen Varianten lassen sich zwei unmittelbar, mehrere mittelbar auf eits behandelte Texte reduzieren. Als gleich zu Beginn des *Helian*-Komxes von Ophelia die Rede war, hieß es

Die Schwermut ihrer verbogenen Lider ist ins rote Laub gesunken

Diese Zeile bildet die Wurzel der Formulierung *Gott hat deine Lider verbogen*, nauso wie sie *Die Schwermut über deinen Augenbogen* begründet. Von *Wahnn* war erst später bei der *Nymphe* die Rede; als aber die *Magd* erscheint und verdorrender Leib sich im Wasserspiegel verzückt, zeigt er sich als *Ein inerner Bogen*. Auch diese Kombination hatte Trakl in das Gedicht *An meine hwester* aufnehmen wollen, und alle übrigen versuchten Kombinationen sind s den beiden ursprünglichen herzuleiten. Sie geschehen mit dem Ziele, in m neuen Wort eine Abbreviatur für vordem entfaltete Themenkreise zu gemmen: *Augenbogen* begreift Antlitz und Schauen ein, die Verwandlung des rnenbogen in *Stirnenbogen* kontaminiert *Stern* und *Stirn*. Überhaupt werden nze Landschaften, denen auch viele Verse zu gelten vermöchten, in diese ürzung einbezogen:

Gräber unter dunklen Bogen
Sind deine weißen Augen

Es gehen ineinander auf *Die Magd in ihrem weißen Grab* (III²) mit (IV): *Und Spiegel verstorbener Wasser Verzückten sich die steinernen Bogen* (sie schauen!). handelt sich also bei solcher Redeweise keineswegs um bloße Metaphern er um die bildlich-symbolische sei es Vergegenwärtigung, sei es Verschlüsselung ner Erfahrung, hier eines geliebten, leidensvollen und lockenden Antlitzes. elmehr stehen hinter den einzelnen Figuren ganze Fluchten von Zeichen und sammenhängen, die so wenig ganz enträtselt werden können wie sonst die genstände dieser Poesie. Nur scheinbar haben wir einfache Chiffren; nur heinbar lassen sie sich als einzelnes Zeichen auflösen. In Wirklichkeit, das ißt in der Wirklichkeit des Gedichtes, erregt das Vordergründig-Einleuchnde gerade die Ahnung von Zusammenhängen, welche an sich unaussprechlich nd. Die Spannung zwischen Bild und Ahnung bewirkt den Reiz, welcher durch e Abwandlung der Bilder – durch das Umspielen des Geahnten – erhöht nd erhalten wird.

An meine Schwester zeigt das auch anfangs. Die beiden Versuche

Wo du gehst ist es Abend geworden
Ein blaues Wild, das unter Bäumen tönt.
Wie krank bist du geworden...

nd

Wo du gehst wird Herbst und Abend,
Blaues Wild, das unter Bäumen tönt,
Einsamer Weiher am Abend...

– diese beiden Versuche entsprechen den ersten Einsätzen des *Helian*-Komplexes. Sie sind die Abbreviatur für das Ophelia- und Nymphenmotiv, welche ihrerseits wieder Leben von der *Schwester* gewinnen. .. *am Abend dem Wahnsinn der Nymphe* steht zu: *Wie krank bist du geworden* und zu *Der Wahnsinn über deinen Augenbogen; Der alte Weiher* und die *Flöten des Abends* sind im *einsamen Weiher* und im *tönt* aufgegangen. Das *Sterne suchen nachts ... Deinen Stirnenbogen* korrespondiert mit dem *Finster ihr Bild im Sternenweiher...*, wobei man nicht vergessen darf, daß aus dieser letzten Wendung ja der sich bespiegelnde Bogen entstanden ist. Und hinter *Karfreitagskind* stehen die *Nähe des Todes* und die *Kreuze am Hügel.*

Auf diesem Grunde rücken die *Rosenkranzlieder* nicht nur wegen ihres gemeinsamen Ursprungs zusammen. Sie variieren auf engem Raume das „Muster" des *Helian*-Komplexes: *Abend – Weiher – Schwermut – Augen – Nähe des Todes (Karfreitagskind).* Auch das Dritte, *Amen*, dessen Handschriften uns leider fehlen, kennt *Abend – Spiegel – Traurigkeit – Augen – Absterben.* Der Name dieser drei Lieder geht also nicht allein auf die Zeile zurück

Braune Perlen rinnen durch die erstorbenen Finger[17].

Er faßt die Allgegenwart einer tiefen theologischen Beunruhigung zusammen mit dem Stilprinzip dieser Verse, die gleich dem Rosenkranz Wechsel und Wiederholung vorbringen. Das gilt auch von dem Gedicht, welches Trakl nicht in diesen engsten Zusammenhang aufgenommen hat, nachdem es erstmals mit *Nähe des Todes* zusammen publiziert worden war: auch *Abendlied* entstammt dem *Helian*-Komplex, dessen innere Thematik von den Überschriften der ihm entwachsenen Gedichte wie von einer eigenen Strophe umschrieben wird.

Abendlied – An die Schwester – Nähe des Todes – Untergang – Amen –:

lauter Durchführungen eines Themas. Die Einsätze bleiben einander dabei nahe:

Am Abend, wenn wir auf dunklen Pfaden gehn (Abendlied)
Wo du gehst, wird Herbst und Abend (An die Schwester)
O der Abend, der in die finsteren Dörfer der Kindheit geht (Nähe des Todes)
Am Abend, wenn wir durch goldne Sommer nach Hause gehn (Untergang[1]*)*

[17] *Dichtungen*, S. 78.

Nur der Beginn von *Amen* will hierzu nicht stimmen; allein auch der von *Untergang* würde fehlen, wenn wir die Handschrift nicht kennten, und *Abendlied* erweist seine Zugehörigkeit erst bei näherem Zusehen. Es beruht auf dem schon bekannten „Muster": *Abend – Teich – traurig – Erstorbene – Augen –* und hat seine Wurzeln in (VI) und (VII). Das dort Ergriffene kombiniert es zu neue Zusammenhänge. So entsteht zum Beispiel die Zeile *Frühlingswolken ziehen über die finstere Stadt* aus der Kombination von *Jene suchen leise den Untergang der finsteren Stadt* (VII) mit *Wintergewölk, das aufsteigt;* man darf sich dabei nicht von der Differenz *Frühling – Winter* beirren lassen. Der Austausch von Jahreszeiten oder Namen (besonders derjenigen von Bäumen und Farben) ist in den Handschriften, auch in den hier betrachteten, schlechthin täglich. So konnte der Vers *Traurige Kindheit, die nachmittags im Haselgebüsch spielt* (VII), in den Zeilen aufgehen

Die Süße unserer traurigen Kindheit.

Erstorbene ruhn wir unterm Hollundergebüsch,
Schaun den grauen Möven zu.

Die *grauen Möven* sind aus dem *Fluß darüber Möven flattern* (VI) hinzugetan. (Im *Helian* werden nur zwei Abschnitte sein, in denen nicht von dem Wind oder dem Flug der Vögel die Rede ist.) Was aber in *Abendlied* nicht ohne weiteres auf (VI) und (VII) reduzierbar ist, steht in enger Beziehung zu *Untergang*, dem letzten der dem *Helian*-Komplex zuzurechnenden Gedichte[18].

Die Nähe beider zueinander zeigt sich in Vergleich ihrer Anfänge:

Abendlied) *Am Abend, wenn wir auf dunklen Pfaden gehn*
Erscheinen unsere bleichen Schatten vor uns.

Untergang[1]) *Am Abend, wenn wir durch goldne Sommer nach Hause gehn*
Sind die Schatten froher Heiliger mit uns.

Im Einsatz ist die kontradiktorische Variante des anderen; die gleiche Kontradiktion findet sich in den verschiedenen Fassungen von *Untergang* selbst, wenn zum Beispiel *Untergang*[4] einsetzt:

Da wir durch graue Sommer nach Hause gehn
Erscheinen die silbernen Schatten des Todes vor uns.

Untergang hat eine weitläufige, aber übersehbare und durch ihr graduelles Vorschreiten lehrreiche Geschichte. Seine ersten Stufen scheinen mit den letzten nichts gemein zu haben; ihre Einheit wird erst im Hinblick auf den *Helian-*

[1] In dem Nachlaßbericht von F. Brunner (*Bericht über den Nachlaß Georg Trakls.* In: Monatsschrift für Kultur und Politik, Wien 1937, Heft 2, S. 128 ff.) erscheint S. 130 der Abdruck eines Gedichts unter der Überschrift „Abendlied", das als „Abendlied II" in Ritzers Bibliographie aufgenommen ist. Schon dort findet sich der Hinweis, daß es sich bei dem Text um *Untergang* handelt; die Überschrift ist durch die Handschrift nicht begründet.

Komplex verständlich, dessen Haupt-„Muster" hier wieder zugrunde liegt[19]: Es sind vor allem *Abend – Wasser – Schwermut – Gräber (sterben)*, zu denen anfangs noch zwei andere Elemente, *Rebe* und *Korn* treten. Auch diese gehören zum *Helian*-Komplex; daß sie uns bislang nicht begegnet sind, liegt am Mangel handschriftlicher Überlieferung zu *Helian* I und IV, wo *Brot* und *Wein*, *purpurner Wein* und *vergilbtes Korn* bedeutend werden.

Von *Untergang* besitzen wir, die Druckfassung eingerechnet, neun verschiedene Fassungen. Sie zeigen die Mühen des Dichters um eine Entscheidung, welche der vom „Muster" gewährten Möglichkeiten zu verwirklichen seien. Im großen Gedicht des *Helian* vermögen sich diese Möglichkeiten zu entfalten, ja sie werden in ihrer Abwandlung und Entgegensetzung zum eigentlichen, Form begründenden Gegenstand. Das knappe Gedicht würde gesprengt, wenn es alle Möglichkeiten realisieren, Fülle und „Untergang" vorstellen wollte. So sehen wir Trakl zwischen beiden schwanken; anfangs will er die wehmütigheitere Wonne des reifen Herbstes mit einbeziehen, die aus *Helian* I entgegenklingt. Aber sie wird von der *männlichen Schwermut* überwältigt, und das Gedicht, dessen ursprünglicher Grundton von goldenem *Sommer* und *Süße des Abends* bestimmt war, endet mit einer Version, deren Grundton *ein eisiger Wind* ist:

Untergang[3]

Wenn wir durch goldene Sommer nach Hause gehn
Sind die Schatten froher Heiliger mit uns.
Sanfter grünen die Reben rings, vergilbt das Korn
O mein Bruder, welche Stille ist in der Welt
Zu Häupten rauscht der Ahorn unsere alten Vergangenheiten
Weht uns die Kühle blauer Wasser an,
Die dunklen Spiegel männlicher Schwermut
O mein Bruder, reift die Süße des Abends heran
Leise tönen die Lüfte am einsamen Hügel
Starb vor Zeiten
Dädalus Geist in rosigen Seufzern hin
O mein Bruder, verwandelt sich dunkel die Landschaft der Seele

Untergang[8]

Über den weißen Weiher
Sind die wilden Vögel fortgezogen
Elai! Einsam ist der Abend des Schwermütigen.

Über unsere Gräber

[19] Bemerkenswert auch, daß in *Untergang*[5] die Wendung *Rosenkranznächte* erscheint. Das Wort *Rosenkranz* kommt sonst nur noch in der Überschrift *Rosenkranzlieder* vor.

Neigt sich die zerbrochene Stirne der Nacht
Unter Palmen schaukeln wir auf silbernem Kahn

Leise verklingen die weißen Mauern der Stadt.
Unter Dornenbogen
O mein Bruder klimmen wir blinde Zeiger gen Mitternacht.

r Weg von der frühen Fassung zu der Niederschrift, welche der Druckvor-
e zugrunde liegt, kann hier nur in seinen charakteristischsten Stationen
childert werden. Anfangs plante Trakl ein Gedicht von drei Strophen zu je vier
ilen (*Untergang*$^{1-7}$); am Ende (*Untergang*$^{8+9}$) reduzierte er es auf drei drei-
lige Strophen. Der Reduktion fiel, noch vor der quantitativen Kürzung, in
ntergang^{7} jenes Motiv von *Sommer, Reben, Korn* endgültig zum Opfer, über
ssen Tendenz der Dichter sich zuvor nicht hatte entscheiden können. Jede Er-
ärung und jedes Bild waren ihm gleich wahr:

ntergang^{3}): *Wenn wir durch goldene Sommer nach Hause gehn*
Sind die Schatten froher Heiliger mit uns.
Sanfter grünen die Reben rings, vergilbt das Korn...

ntergang^{4}): *Da wir durch graue Sommer nach Hause gehn*
Erscheinen die silbernen Schatten toter Geburten vor uns.
Schmächtiger dorren die Reben rings, vergilbt das Korn...

ntergang^{5}): *Wenn wir durch purpurnes Dunkel gehn*
Treten die Schatten trauriger Mönche vor uns.
Schmächtiger glühen die Reben rings, vergilbt das Korn.

akl entfernt diesen Themenkreis in *Untergang*^{7}, indem er wesentliche
emente der bis dahin zweiten Strophe – die zusammen mit der dritten die
s bekannten Figurationen des *Helian*-Komplexes darstellte – in die neue
te Strophe versetzt. Dort werden sie mit einer „dunklen" Wendung aus der
en ersten Strophe verbunden, zu denen ein neues, auch im *Helian* enthaltenes
otiv tritt. Es ist die Technik der „Springprozession":

Unter den dunklen Bogen unserer Schwermut (vormals Strophe II)
Spielen am Abend die Schatten verstorbener Engel. (vormals Strophe I)
Über den weißen Weiher (vormals Strophe II)
Sind die wilden Vögel fortgezogen. (neu in diesem Gedicht)

ngesichts solcher Versetzbarkeit und alles bisher Gesagten ist die Herkunft
r einzelnen Bilder nicht überraschend. Die *dunklen Bogen unserer Schwermut*
nd aus (IV) und *An meine Schwester* bekannt; in *Untergang* gehen sie aus der
ontamination der *dunklen Spiegel männlicher Schwermut* mit der *weißen*
otte *männlicher Schwermut* hervor, das alte Motiv der Spiegelung wieder
enutzend. Wieder stehen *Weiher* und *Weiden* nah beieinander. Die *wilden*

Vögel, die *fortgezogen*, erinnern an den *sterbenden Vogel* in (II), wo sich auch die *Höhlen der Schwermut* und die *verfallenen Kreuze am Hügel* gefunden hatten. Diese erscheinen wieder in *Nähe des Todes* und in *Helian* V:

... Gebein der Gräber,
Das Schweigen verfallener Kreuze am Hügel.

Sie sind nicht weniger in *Untergang* gegenwärtig, wo *Gräber* und *Hügel* bis zu *Untergang*? den Ton des Schlusses bestimmten, besonders bevor der Dichter die schöne Schlußwendung gefunden hatte:

Unter Dornenbogen
O mein Bruder steigen wir blinde Zeiger gen Mitternacht.

Diese beiden Verse fassen die blinde Vergänglichkeit so sehr, daß sie schließlich die weitere Vereinfachung des Gedichtes in Richtung auf den einen vorherrschenden, durch die Überschrift bezeichneten Motiv-Kreis ermöglichen. Ihnen zuliebe wird das anfangs in jeder Strophe in verschiedenem Kontext wiederkehrende *O mein Bruder* aufgegeben. Das Vergehen und die Zeit, die im *Helian* ein Thema unter anderen sind, erhalten in diesem Gedicht endgültig das Vorrecht. *Weiher – Vögel – Abend – Schwermut – Mauern – Dornenbogen* bleiben erhalten, aber indem sie in nur noch neun Zeilen zur Sprache kommen, werden sie in möglichster Kargheit gebraucht. Alle „barocken" oder gefühlvollen Tendenzen, welche das Gedicht zuvor hatte, fallen fort. Es wird undenkbar, daß vorher in den Entwürfen von *Dädalus Geist* und *rosigen Seufzern*, von *Christus*, von *tausendundeiner Nacht* die Rede sein sollte. In *Untergang* ist so die strengste und knappste Verwirklichung des „Musters" aus dem *Helian*-Komplex gewagt, in *An meine Schwester* die persönlichste. Über der Betrachtung der gemeinsamen Zusammenhänge und des poetischen Verfahrens darf nicht übersehen werden, daß jedem dieser Versuche ein eigenes Recht und ein besonderes dichterisches Dasein eigen sind. Sie sind wiederum „Gedichte im Gedicht", deren jedes Züge und Bilder besitzt, die den anderen fehlen; deren jedes aber sich im anderen und in einer gemeinsamen Vorwelt begründet.

Es ist die Welt des *Helian*. In den bislang betrachteten Vorentwürfen und in der Vereinzelung der auf diese reduzierbaren Gedichte findet sich der Raum des großen Gedichtes im Wesentlichen abgesteckt. Das geschah durch den Vorgang einer entwerfenden Variation, die in ihrem Wesen mit der variierenden und strukturierenden Variation verwandt ist, welche Trakls große Gedichte begründet und belebt. Sind also die Entwurfstufen des *Helian*-Komplexes transitorische Gedichte im zu entwerfenden Gedicht, eben Stufen des Entwurfes, so sind die Einzelgedichte „Gedichte im Gedicht", insofern sie dessen Möglichkeiten in einer vorwiegenden Richtung zu realisieren suchen. Die Entstehung des „Hauptgedichtes", des *Helian* selbst, folgt den gleichen

setzen. Rückgriff und Vorgriff, Versetzbarkeit und Verwandlung sowohl zelner Figuren als auch größerer Bildungen sind weiter wirksam. Aber e Wirkung wird zielstrebiger, weil alle voraufgegangenen Versuche dem chter eine Ahnung oder Vorstellung vom Ganzen gegeben haben. Die Abnitte, welche dieses konstituieren, sind offenbar in viel weniger Arbeitsgen als etwa *Untergang* entstanden. Auch sie sind Gedichte im Gedicht, er dem Ganzen durchaus untergeordnet. Das unterscheidet sie von den Entrfstufen, welche das Ganze erst erstrebten und imaginierten. Das unterheidet sie auch von den Einzelgedichten, deren Abhängigkeit vom Ganzen netischer Natur ist, einer Verwirklichung des „Musters" entspringt. Im *lian* selbst hat das „Muster" viele Verwirklichungen gefunden, aus denen s Ganze als Funktion seiner Teile hervorgeht; der schönen Teile Zweck ist s schönere Ganze. Die Tiefe des Ganzen ist größer als die eines einzelnen Abnitts, weil ein jeder Abschnitt erst durch die Beziehung zu den anderen gentliche Tiefe gewinnt. Es ist hier nicht der Ort und es ist noch nicht Zeit, Form eines so vielschichtigen Gebildes wie des *Helian* zu beschreiben; st recht ist es geboten, auf „Interpretation" zu verzichten. Es seien nur einige nweise gegeben, welche im Hinblick auf das „Muster" die Gesamtstruktur htbarer machen. Für sie gilt in entsprechender Anwendung, was ich früher Hinblick auf die *Passion* ausgesprochen: „Es entsteht eine Spannung ischen unserer ‚natürlichen' Vorstellung und der poetischen Chiffre. Der ederholende Wechsel erweist sich als ein Element der Form, indem er dem nzen Struktur gibt; er leistet aber auch eine Art von Verknüpfung der so verbunden nebeneinander stehenden Sätze und Bilder. Eine Verbindung ischen jenen und diesen Sternen wird geahnt, ein Assoziationsgewebe herausfordert, aus dem ein Gesamtbild magisch zu leuchten scheint, dessen Knüpng nicht aufgelöst werden kann."[20]

Die Elemente des „Musters" wirken dieses Gewebe. Das Gedächtnis dessen, r etwa auf *Augen* (schauen) im *Helian* aufmerksam geworden, nimmt acheinander die darauf bezogenen Stellen wahr. ... *die Seele erfreut gerechtes nschaun* und ... *die runden Augen folgen dem Flug der Vögel* wird erinnert, enn vom *Verwesten, der bläulich die Augen aufschlägt* oder von den *Augen des chauenden*, von den *zerbrochenen Augen in schwarzen Mündern*, schließlich n den mit Nesseln geschlagenen Augen die Rede ist. *Da Helians Seele sich in sigen Spiegeln beschaut* erhält Perspektive durch *In schwarzen Wassern spiegeln ch Aussätzige*. Die Wirkung der Gedichte beruht weitgehend darauf, daß die innernde Wahrnehmung die verwandten und verwandelten Bilder erkennt, e sich ein analytisches Vermögen ihrer zu bemächtigen trachtet. Es führt nichts – die Fixierung durch den Begriff hebt die lebendigen Beziehungen f. Wir wissen wohl, daß der *Helian* auch von Vergänglichkeit und von den enerationen der Menschen spricht. Aber er „sagt nichts aus" darüber, viel-

W. Killy, *Das Spiel des Orpheus*. In: Euphorion 51, 1957, S. 428f.

mehr transformiert er – man übe Nachsicht mit dem Gleichnis – „existentielle" Verhältnisse in „musikalische". Die *teuren Toten*, der *heilige Bruder*, der vordem da war, die *weißen Wangen der Schwestern*, *die Schwestern*, die *ferne zu weißen Greisen gegangen* – sie alle haben teil am *Untergang des Geschlechts*. Das *leere Haus seiner Väter* tritt in eine Beziehung zu den *blauen Brauen des Vaters;* der fiebernde *Jüngling*, der Wahnsinn des *Knaben*, *die Schatten der Alten unter der offenen Tür* weisen alle auf den Augenblick,

Da der Enkel in sanfter Umnachtung
Einsam dem dunkleren Ende nachsinnt...

Aber all diese Beziehungen sind nicht festzulegen, wie uns, wüßten wir es nicht, ein Blick auf die Entwürfe alsbald belehren wird. Die Abfolge von *Sanfte Sonate, frohes Lachen – Schweigen des verwüsteten Gartens – das sanfte Saitenspiel seines Wahnsinns – ein Glockenspiel, das nicht mehr tönt – in den Hütten sanfter Gesang*: diese Abfolge etwa zu allegorisieren ist sinnlos. Sie mag „Bedeutung" haben, aber diese Bedeutung steht eben in der Verwirklichung des „Musters" und auf keine andere Weise geschrieben. – Man könnte solches Beziehungswesen noch weiter zeigen, sei es, daß man andere Elemente verfolgte, sei es, daß man das Spiel der Bewegungen hervorkehrte. Im letzteren Falle erweist sich, wie nicht nur die einzelnen Elemente des „Musters" in sich, sondern sämtliche untereinander vielfältig verknüpft werden. Man glaubt lauter Bewegung wahrzunehmen, aber sie ist jeweils anderen Elementen eigen: das weiße Wasser *sinkt*; ersterbend *neigt* sich das Haupt; am Abend *versinkt* ein Glockenspiel; Früchte ... *neigen* sich über ein leeres Grab; Augen schlagen sich auf; Schnee und Aussatz *sinken* von seiner Stirne; der stille Gott *senkt* die blauen Lider. Indem man die Bewegung aufeinander bezieht, was von ihnen notwendig hervorgerufen wird, setzt sich auch das Bewegte in Beziehung.

Das Fließende solcher Relationen wird deutlich, wenn man die Entstehung von *Helian* III näher betrachtet. Einen ersten Kern finden wir in (VII). Durcheinandergeschichtet stehen dort die schon einmal zitierten Zeilen:

I: *Über das Antlitz des Schläfers neigt sich der greise Vater*
Jener ist ferne gegangen ein bärtiges Antlitz,
Ins Dunkel fremder Sterne.

II: *Über das Antlitz des Schläfers neigt sich der greise Vater*
Des Guten bärtiges Antlitz, das ferne gegangen
Ins Dunkel trauriger Sterne.

Hier ist einmal der *Schläfer* ferne gegangen und hat ein *bärtiges Antlitz;* dann ist es der *greise Vater*. Im Entwurf zu *Helian* III, der das Bild übernimmt und der Endgestalt nah ist, werden diese Verhältnisse nochmals vertauscht:

... Tritt der Sohn ins leere Haus seiner Väter.
Die Schwestern sind ferne zu weißen Greisen gegangen
Nachts fand sie der Schläfer im finsteren Hausflur
Zurückgekehrt von traurigen Pilgerschaften.

n findet der *Schläfer* die ferne gegangenen *Schwestern*. Vom *Vater* ist nur h das *leere Haus* der *Väter* geblieben. Das Adjektiv greis wird umgesetzt in Greise, zu denen die Schwestern pilgern. Der *greise Vater* war gut, die *Pil-schaften* sind traurig und widerwärtig. Der verwandelnde Rückgriff hat Beziehungen fließend gemacht, die angesichts der ersten Niederschrift be-nmt erscheinen konnten. Worte werden wohl festgehalten: *Schläfer*, *Vater*, *is*, *gehen;* aber ihre Kombination und Bewertung wechselt wiederum, ohne uns das Gesetz dieses Wechsels wirklich durchschaubar würde.

Hingegen ist deutlich, wie aus zwei sich schrittweise erweiternden Ansätzen ganze dritte *Helian*-Abschnitt wächst, der zum Beispiel für die übrigen nen mag; ein Motiv aus (VII) ward schon festgehalten. Zu ihm kommen, der Rückseite eines Briefumschlages notiert:

Erschütternd ist der Untergang des Geschlechts
Und die Augen des Schauenden
Füllen sich mit dem Gold seiner Sterne.
Sanfter Schäfer: ein Glockenspiel versinkt, das nicht mehr tönt.

mit ist der Anfang konzipiert. Das Motiv des Schäfers[21] wird später fallen-assen, und das *Glockenspiel* wird zum nächsten sich nunmehr Abzeichnenden ten, um es mit in die Negation zu versetzen:

Im Abend der Kastanien
Ruft die Wache zum Gebet
Und jener tritt in leere Zimmer ein.

ch dies wird auf Trakls Zettel nochmals umgestellt und mit einem neuen de vereint:

Schwärzlich ragt das Haus am alten Platz
Im Dunkel der Kastanien ruft die Wache zum Gebet.

chdem nun der Beginn gesichert ist, die Elemente *Haus – Platz – Wache – ter – Schwestern* usw. gewonnen sind, rückt der Abschnitt auf einem neuen tte in der charakteristischen vor- und rückgreifenden Weise voran. Der er vergegenwärtigt sich diesen Vorgang am besten im Blick auf die Les-en S. 416 ff., welche anschaulicher als jede Erläuterung sind. Nur auf ige Einzelheiten sei seine Aufmerksamkeit gelenkt, vor allem darauf, wie

[21] *Schäfer* korrespondiert mit dem *Schäfer* in *Helian* IV, v. 4, (*Dichtungen*, S. 87), sowie mit den *Hirten* ebendort I, v. 11 und IV, v. 16, weshalb sich die Konjektur *Schläfer* erübrigt.

wenig verloren geht. Zunächst heißt es von den *Schwestern* und dem *Sohn* oder *Schläfer:*

Sie aber sind in stürmischen Nächten der Fremde gestorben.
Ihm schlugen die Knechte die Psalmen
Mit Brennesseln auf die sanften Augen...

Für die stürmischen Nächte wird dann *in schwarzen Stürmen* oder *Novemberstürmen* gesetzt. Darauf versucht der Dichter allerlei Versionen für die mit Nesseln geschlagenen Augen, wobei die *Psalmen*, welche auf die Augen geschlagen werden, zugunsten der direkten Formulierung *Mit Brennesseln schlugen die Knechte Den Sterbenden auf die sanften Augen* verloren gehen. Auch der Satz *Sie aber sind in stürmischen Nächten der Fremde gestorben* wird so verwandelt, daß im Grunde nur das *gestorben* erhalten bleibt:

Und jene verstorben aus kahlen Zimmern treten ...

Durch diese Änderungen auf engstem Raum sind nun zwei Motive „frei" geworden, die *Psalmen* und die *stürmischen Nächte.* Sie treten sogleich in eine neue Kombination ein, wobei man wissen muß, daß die in ihr enthaltene Wendung *Mitternachtsregen* zunächst *feurigen Stürmen* lautete:

... Und jene verstorben aus kahlen Zimmern treten.
O ihr Psalmen in Mitternachtsregen
Da die Knechte mit Nesseln die sanften Augen schlugen ...

Die gleiche erstaunliche und bemerkenswerte Ökonomie waltet in der Geschichte der sogleich folgenden Zeilen vor:

Die kindlichen Früchte des Hollunders
Sich neigen über das leere Grab ...

Das *Grab*, zum „Muster" des Ganzen gehörig, hatte vordem einen ganz anderen Platz gehabt; die Knechte, welche „ihm" die Psalmen auf die Augen geschlagen ... *ließen ihn unter verfallenen Gräbern stehen.* Das *Grab* hatte keineswegs sogleich den Platz unter dem *Hollunder*, welcher zuerst sich – so zu sagen – über das Gegenteil des Grabes neigt:

Die alten Früchte des Hollunders sich Kindern neigen...

Dann wird das *Grab* unter den *Hollunder* versetzt und soll erst ein bestimmteres Grab sein: von *Menschen*, *Witwen*, *Müttern*, sogar *Mariens.* Schließlich entscheidet sich der Dichter für *das leere Grab.* Die *Kinder*, die „frei" geworden sind, die er aber zu erhalten wünscht, erscheinen in den neuen *kindlichen Früchten* des Hollunders; vordem waren diese das „Gegenteil" – *alte Früchte.* Wer noch ein Beispiel für ein poetisches Verfahren sucht, welches sorgsam ein-

Errungenes bewahrt und es zugleich in ein ganz anderes verwandelt, der
et dies im Schluß von *Helian* III:

A: *Stiller rollt zu Häupten ein Sternbild*
Dem gesungen ein nächtiges Lied folgt.

Lied wird ersetzt durch *Dem zu Zeiten der Trunkene folgt.* Dann folgt das
ige Ende des Abschnitts:

B: *Leise rollen die runden Monde*
Über die Sterbelinnen des Jünglings
Eh dem Winter und Schweigen folgt.

liches läßt sich in allen Entwürfen, nicht allein zum *Helian*, verfolgen. Wie
r dieser aber, gerade angesichts solcher Ökonomie, als ein Ganzes dem Dich-
sich darbot, zeigen die letzten Verse (11–13) des großen Gedichts. Sie lauten:

Da der Enkel in sanfter Umnachtung
Einsam dem dunkleren Ende nachsinnt,
Der stille Gott die blauen Lider über ihn senkt.

er der Entwurf zu *Helian* V hatte hier noch drei weitere Schlußverse an-
en wollen, die der Dichter dann strich:

.. jener aber zerbrochene Stufen schweigend ins Dunkel
hinabsteigt.
unter Weiden ein weißer Wandrer
durch die abendliche Landschaft seiner Seele.

er schließt sich der Kreis wieder, dem der *Helian* entwachsen ist. Die letzten
orte kehren zu den ersten des *Helian*-Komplexes zurück und lassen die Ele-
nte nochmals anklingen, die das Ganze ermöglichten; das Ganze des *Helian*
ht minder als das der mit ihm gewordenen Gedichte. In *Abendlied* hieß es:

Doch wenn dunkler Wohllaut die Seele heimsucht
Erscheinst du Weiße in des Freundes frommer Landschaft.

höner und allgemeiner noch sagt *Untergang* mit dem gleichen Bilde, was der
chter – und wie er der Hörer – in aller Musik und allem Wechsel von Worten
d Figuren erfährt; ihm

... verwandelt sich dunkel die Landschaft der Seele.

Wer den textlichen Einzelheiten bis hierher geduldig gefolgt ist, muß aus
nen eine Reihe allgemeiner Folgerungen ziehen. Der *Helian*-Komplex zeigt,
ß ein den Dichter bedrängendes Gedicht keineswegs von vornherein in Grund-
n, „Form" und „Gehalt" bestimmt ist. Vielmehr bilden sich im Laufe der Ver-
che nach und nach eine Anzahl von Möglichkeiten heraus, deren Verwirkli-

chung schrittweise erfolgt. Sie gehen in ihren jeweiligen Realisationen auseinander hervor. Diese Realisationen haben nur selten die Endgültigkeit, die uns erlaubte, im gewohnten Sinne von „Fassungen" zu reden, von Entwicklungsstufen eines geschlossenen Gedichts, die voneinander zu scheiden wären. Gewiß enthalten die Entwurfschichten des *Helian*-Komplexes eine Anzahl sehr schöner Gedichte: (I), (II) und (III) für sich genommen könnten zu Trakls besten Versen gehören. Nur sind sie nicht für sich zu nehmen; abgesehen davon, daß der Dichter sie als für sich gültiges Gedicht verworfen hat, waren sie nicht als solches gedacht. Sie sind nur ein vorübergehender Entwurf auf ein noch unbekanntes Gedicht hin, welches schließlich aus ihrer verwandelten Summe hervorgeht. Der Text ist gleichsam in anhaltender Bewegung, bevor er das Ziel erreicht. Der vom Philologen festgehaltene Schritt innerhalb dieser Bewegung ist vom Dichter nicht als besonderer Schritt gemeint: Rückgriff und Vorgriff machen unmöglich, die Entwurfstufen voneinander zu trennen und als zusammenhängenden Text so darzubieten, wie etwa Hellingrath und Beißner die Stufen eines Hölderlin-Gedichtes darbieten konnten. Fast alle Schichten sind miteinander verschränkt.

Solche Verschränkung verbürgt zwar die Einheit der Intention. Aber die Verhältnisse werden noch kompliziert dadurch, daß die Einheit des Gedichts im Einzelnen so problematisch wird, wie sie im Ganzen sich gesichert darstellt. Man ginge fehl, wollte man (II) zur Vorstufe von *Nähe des Todes* deklarieren, denn es ist die Stufe eines erstrebten größeren Ganzen. Man ginge nicht weniger fehl, nähme man (II) nicht als Vorstufe zu dem einzelnen Gedicht. *Abendlied* ist fraglos aus (VI) und (VII) entstanden; aber es wäre so verfehlt, (VI) und (VII) in die Lesarten zu *Abendlied* einzuordnen, als es falsch wäre, die Beziehung nicht darzustellen. So, wie innerhalb eines großen Trakl-Gedichtes die einzelnen sich wandelnden Bilder in der vielfältigsten und nicht eigentlich fixierbaren Beziehung zu einander stehen, so stehen auch im größeren Komplex die einzelnen Gedichte in Beziehung. *Abendlied* ist *Untergang* so nahe wie den Entwurfstufen – wohin gehört es?

Mit dieser Frage ist nicht nur – wieder einmal – die Frage nach der Natur der Traklschen Poesie aufgeworfen; für den mit der Textherstellung befaßten Philologen ergeben sich zugleich eine Anzahl schwerwiegender Probleme. Er muß einen Weg suchen, der den Entstehungsvorgang ebenso deutlich macht wie die Verknüpftheit der Schichten und – unter Umständen – Gedichte. Dabei sollen die Lesarten im Zusammenhang lesbar sein, ohne daß Feststellungen getroffen werden, welche der Wirklichkeit der schwierigen Handschriften nicht entsprechen. Das bedeutet bei Trakl vor allem, daß nicht als scheinbar selbständiges Gedicht fixiert werden darf, was nur Durchgang war. Dennoch müssen auch in der Lesartendarstellung der überaus poetische Charakter der Entwicklungsstufen – deren jede potentielles Gedicht ist – und ihr vollständiger Wortlaut erhalten bleiben.

n vieler Hinsicht entsprechen diese Forderungen den Tendenzen, welche in
letzten Jahrzehnten bei der Herstellung kritischer Texte und der Dar-
tung ihrer Lesarten hervorgetreten sind[22]. Das bekannteste Beispiel ge-
hrt Beißners in der Großen Stuttgarter Ausgabe geübte Darstellungsweise.
möchte dem Leser erlauben, „sich ernsthaft darin zu vertiefen, nach wie
llen erwogenen und durchprobten Möglichkeiten sich schließlich die scheinbar
bstverständliche und allein mögliche Form ausgeprägt", ja sie zielt auf eine
bendig mitgehende und mitdichtende Betrachtung". Sie zu ermöglichen,
t es vor allem, „die Entwicklungsstufen zeitlich auseinanderzuhalten"[23].
esem Zwecke diente ein übersichtliches Darstellungssystem, welches ganz
rauf abzielte, das Nacheinander der Entfaltung, der Satzbildung und Wort-
hl abzubilden. Übersichtlichkeit wurde vor allem durch die Technik der
olumnierung erzielt, welche die zusammengehörigen, auf einen endgültigen
rtlaut hinarbeitenden einzelnen Entwurfstellen untereinander ordnete.
ese „sich treppenweise gestaltende Anordnung" in ihrer von oben nach unten
rschreitenden Gruppierung ließ auf der letzten (untersten) Stufe den nach
m Urteil des Herausgebers vom Dichter intendierten letzten Wortlaut ab-
en. Um der Übersichtlichkeit willen nahm diese Technik allerdings eine
ihe von Nachteilen in Kauf. Am schwersten wiegt der, daß zwar die vermu-
e Reihenfolge von erstrebten Formulierungen klargestellt wird, nicht aber,
eweit deren Darstellung dem handschriftlichen Befund diplomatisch genau
tspricht. Um den Werdegang einer Stelle zu zeigen, löst Beißner sie zum
ispiel derart auf:

Und (1) *zahllos* (a) *blinken, von goldnen*
(b) *blink* ⟨t, von gold'nen...⟩
(c) *blinken goldne[n] Früchte dir*
(2) *blinken goldne[n] Früchte wieder dir*[24]

iese Übersicht zeigt nicht, wie oft eine Wendung wirklich in der Handschrift
eht. Hat Hölderlin *goldnen* einmal oder dreimal hingeschrieben? Wie ist
r Wortlaut des Manuskripts? Wann wurden die Änderungen vorgenom-
en? Hat die Handschrift die Wiederholungen auch, welche der Apparat
rbietet, oder sind sie erläuternde Zutat? Es ist deutlich, daß einer derartigen
nehin wichtigen Frage dann doppeltes Gewicht zukommt, wenn die Wieder-
olung zum Charakteristikum eines poetischen Stils wird und als solche kennt-
h sein muß. In solchem Falle ist eine durch den Herausgeber um der Klarheit
illen veranstaltete Repetition eines Wortlauts erst recht untunlich. Es darf
ir ein Ziel geben: die handschriftlichen Verhältnisse ohne jeden Eingriff und

Kürzlich zusammenfassend dargestellt von H. Zeller, *Zur gegenwärtigen Aufgabe der Editionstechnik*. In: Euphorion 52, 1958, S. 356 ff.
Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, aaO., Bd. I², S. 319.
Ebendort, S. 551.

ohne Dublierung dem Leser begreiflich zu machen. Eine solche Forderung ist allerdings leichter gestellt als erfüllt, wie sich zeigt, wenn man die Vorschläge H. Zellers und seinen „Versuch, komplizierte Handschriften darzustellen“[25] hinsichtlich ihrer allgemeinen Verwendbarkeit analysiert.

Zeller geht von der „von Beißner meistens vernachlässigten Forderung“ aus, „daß der Leser die Handschrift müsse rekonstruieren können“. Er sucht zu diesem Zweck einen Weg, der Übersichtlichkeit, Vollständigkeit („was die Rekonstruierbarkeit der Handschriften einschließt“) und „chronologische Differenzierung“ bei der Darstellung ermöglicht. Er schafft dazu ein System von Lesartensymbolen mit Indices, mit dessen Hilfe Positionsangaben für die jeweils behandelten Stellen innerhalb der Handschrift möglich werden sollen. Der Benutzer soll sich damit vergegenwärtigen können, ob ein Wort über, links von, rechts von, unter einem anderen steht; auch für die übrigen während einer Niederschrift möglichen Vorgänge (z.B. Tilgung, Zusatz, Unterpunktierung) sowie die – sehr wichtige! – Schichtung der Arbeitsgänge gibt es Zeichen. Auch Zeller kolumniert die zusammengehörigen Vorgänge und hebt den „letzten“ Wortlaut durch halbfetten Druck hervor, so daß der Leser ihn sogleich zu übersehen imstande ist.

Faßt man diese Vorschläge derart zusammen, so erscheinen sie lobenswert und praktikabel. Allein sie sind in der publizierten Form jedenfalls für Trakl-Handschriften nicht anwendbar. Selbst wenn das ganze Zeichensystem anschaulicher wäre und das Vorstellungsvermögen des Benutzers weniger in Anspruch nähme, bliebe doch ein fundamentaler Einwand bestehen: Die Forderung nach Rekonstruierbarkeit der Handschrift gehört in das Gebiet eines wissenschaftlichen Perfektionismus, der utopisch bleiben muß. Auch das differenzierteste Zeichensystem (und je differenzierter, umso unanschaulicher wird es sein) sieht sich genötigt, die Individualität der Handschrift auf typische Fälle zu normieren und damit aufzuheben. Den Angaben, die es zu machen vermag, entgehen notwendig die kaum reproduzierbaren Kriterien, auf deren Grundlage der Herausgeber seine Entscheidung trifft. Wer auf der Basis der Symbole Zellers ohne Kenntnis des Originals die Handschrift „rekonstruiert“, erhält eine schematisierte Topographie der lebendigen Niederschrift. Sie bildet deren Grobstruktur ab und die Lese- und Entscheidungsweise des Herausgebers, aber gewiß nicht das Manuskript. Je schwieriger die Handschrift ist, um so weiter muß sich das symbolische Schema von ihr entfernen. Das heißt, gerade in den Fällen, wo die Rekonstruktion am nötigsten wäre, entbehren wir ihre Möglichkeit am meisten. Die ganze komplizierte Apparatur vermag das am wenigsten zu leisten, was ihr eigentlicher Zweck sein sollte: sie gibt keine Grundlage ab, von der aus die Tätigkeit des Editors kontrolliert werden kann.

[25] H. Zeller, aaO., S. 356.

Man kommt nicht darum herum, zwei Bedingungen des Editionshandwerks voraus anzuerkennen. Die erste, daß eine komplizierte Dichterhandschrift d der von ihr verewigte lebendige Produktionsvorgang nur selten mit vollmmener Gewißheit durchschaubar sein werden; jedenfalls trifft das für die r wohlbekannten Manuskripte Hölderlins und Trakls zu. Daraus ergibt sich zweite Bedingung, daß kein noch so ausgeklügeltes Reproduktionssystem vom Herausgeber verantwortete textliche Entscheidung neutralisieren d mittels einer perfekten Abbildung dem jeweiligen Leser zuspielen kann. nz objektiv bleibt nur der Gegenstand der editorischen Mühen, die Handrift selber. Auf sie muß jeder zurückgreifen, der die äußerste Sicherheit ben will. Weil das aber viel Mühe, Arbeit und Einübung fordert, wird man h gewöhnlich den Ergebnissen einer Editionstechnik anvertrauen müssen, lche sich ihrer eigenen Grenzen bewußt ist. Sie muß einen verantwortbaren ttelweg finden zwischen der Unmöglichkeit, die eigentlichen handschriftlhen Verhältnisse vollkommen darzustellen und der Notwendigkeit, sie eben ch darzustellen, wie sie sich dem Herausgeber nach der gewissenhaftesten üfung zeigten. Niemals wird man ganz sicher wissen können, wie die Reihenge der Entwurfsketten an den Stellen war, wo Trakl zwangshaft ein Epiton suchte und verwarf. Häufig wird man die Frage offenlassen müssen, Verse, deren Bilder und Wortlaut wiederkehren, zuvor verworfen worden d oder eben um der Wiederholung willen wiederkehren. Man wird sich der Darstellung möglichster Einheitlichkeit befleißigen, aber nur so weit, es die Bedingungen der besonderen Handschrift erlauben. Man wird vor em keine Konsequenz fordern, die der Realität nicht entspricht. Beißners nsequente Folge von Ziffern, welche Entwicklungsstufen bezeichnen, „innerlb deren weitere, kleinere Abstufungen und Gabelungen durch eingeklamerte lateinische und fernerhin griechische Buchstaben gekennzeichnet sind“[26], nnte eine nicht gesicherte Folgerichtigkeit aufnötigen. Zellers Tendenz zu llkommener Abbildung drängt – trotz allen von ihm selbst gemachten Einhränkungen – zu einem System, welches die werdende Handschrift, etwas nperfektes, perfekt zu begreifen nötigt.

Wir haben für die Trakl-Edition versucht, aus beiden Methoden zu lernen d an der Kolumnierung zusammengehöriger Textentwicklung festgehalten. r am Fuß der Kolumne stehende, halbfett gedruckte Text bezeichnet also e vom Herausgeber erkannte letzte Lesart. Die darüber stehenden Lesarten ben frühere Formulierungen, in der vermutlichen Reihenfolge der Entstehung von oben nach unten zu lesen. Gliedert sich ein Entwurfkomplex in einlne größere Stufen, so werden diese durch fette eingeklammerte römische ffern bezeichnet, im *Helian*-Komplex z.B. die Stufen (I) bis (VII). Eine lche Bezeichnung dient der Orientierung und sagt nicht, daß jede Stufe als

[26] Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, aaO., S. 318 f.

selbständiges Gedicht oder selbständiger Abschnitt gedacht gewesen sei. Wir verzichten nicht auf knappe Zwischenerläuterungen und sind uns bewußt, daß jede Wiedergabe eines so vielfältig geschichteten handschriftlichen Textes sowohl dem Herausgeber als dem Benutzer Entsagung abfordert. Wir bringen, was unabdingbar ist, nämlich den vollen und unveränderten Wortlaut. Wir versuchen, seine Entstehung so weit übersichtlich zu machen, als dies ohne Eingriff in den Text möglich ist. Soweit der Entstehungsvorgang gesichert ist, kann er bei unserer Darstellungsweise einfach abgelesen werden. An schwierigeren Stellen findet man wenige, die Schichten trennende Zeichen, die zusammen Entstandenes und deshalb zusammen zu Lesendes kennzeichnen. In sehr schwierigen Fällen werden die Schichtungen eines Textes getrennt dargeboten; dabei ist darauf geachtet, daß keine Stelle der Handschrift im Druck ungekennzeichnet doppelt erscheint, die nur einmal im Manuskript steht. Nach ein wenig Mühe sollte die Darstellung leicht verständlich werden. Sie stellt einen Versuch vor, der sich allen früheren Versuchen verpflichtet weiß und nach dessen Verbesserung gestrebt wird. Jede dazu dienliche Anregung ist höchst willkommen. Im Einzelnen gelten folgende Regeln:

Zählung

Erscheint die Verszählung in halbfettem Druck **(1)**, so bezieht sie sich auf einen abgeschlossenen Text. In allen anderen Fällen dient sie lediglich zur Orientierung innerhalb des in den Lesarten dargestellten Textes. Stehen links von der Verszählung große Buchstaben (A: 1), so weisen sie den Leser darauf hin, daß die gleiche Zählung mehrmals hintereinander erscheint, weil die gleiche Stelle mehrmals in Vor- und Rückgriff variiert wird. Ein kleiner Buchstabe neben der Verszahl (1a) bezeichnet einen getilgten und deshalb nicht weiterzählenden Vers. Ein kleiner Buchstabe als Index der Verszahl (1^a) bezeichnet eine Zeile, die zwischen zwei bereits nieder geschriebene gefügt wurde.

Stufung

Die zu einem Vers gehörigen Varianten sind in der vermuteten Reihenfolge ihrer Niederschrift untereinander geordnet. Der zuunterst stehende Text ist die letzte Lesart und im Zusammenhang lesbar. Auf einer Höhe nebeneinander Gedrucktes ist vermutlich im gleichen Arbeitsgang entstanden.

Arbeitsschichten

Eine ausdrückliche Unterscheidung der Arbeits- und Entstehungsschichten findet nur dort statt, wo sie als gesichert betrachtet werden kann und zum fortlaufenden Lesen des Textes notwendig ist. Dabei werden unterschieden:

Größere Entwurfgruppen innerhalb eines Entwurfkomplexes durch fette, eingeklammerte römische Ziffern links der Verszählung **(I)**;

aufeinander folgende, aber durcheinander liegende Arbeitsschichten innerhalb eines fortlaufenden Textes durch römische Ziffern rechts der Verszählung. Zeilen mit der gleichen römischen Ziffer sind im Zusammenhang entstanden; wenn tunlich, werden die durch solche Ziffern bezeichneten Arbeitsgänge nochmals in sich mit kleinen Buchstaben differenziert (Ia–Ib). Gleich bezeichnete Verse sind im Zusammenhang lesbar.

ichen

] = Text wurde vom Dichter getilgt
) = wurde vom Dichter getilgt und wiederhergestellt
] = vom Dichter versäumte Tilgung
> = Zufügung des Herausgebers
:| = Wiederholung eines in der Handschrift nur einmal stehenden Textes. Meist handelt es sich um Stellen, in denen der Dichter einen neuen Wortlaut durch wenige Buchstabenkorrekturen hergestellt hat.
[x = ein unlesbares Wort.

Der *Helian*-Komplex, die handschriftliche Überlieferung

Eine ausführliche Beschreibung der dem *Helian*-Komplex zuzurechnenden Handschriften und Darlegung der schwierigen handschriftlichen Zusammenhänge bleiben der kritisch-historischen sgabe vorbehalten. Es handelt sich durchweg um Bleistiftentwürfe auf gerade zur Verfügung hendem Papier. Hs 21, ein 8^0-Doppelblatt mit dem Aufdruck *Café Bazar Salzburg* enthält)–(VII); Hs 134, die Rückseite eines Briefumschlags und Hs 26, ein Blatt 8^0, überliefern den twurf zu *Helian* III; den Entwurf zu *Helian* V gibt Hs 62, die auf einem doppelt gefalteten lioblatt (Hss 59–65) mit anderen Entwürfen zu finden ist und zwar mit Hss 59 (bisher unruckt), 60 („Fragment der Spätzeit", eine unzutreffende Benennung), 61 *Dunkel ist das Lied, An meine Schwester*, 64 und 65 *Untergang*. In den gleichen Komplex gehören die Hss 72–79, nfalls ein doppelt gefaltetes Folioblatt. Darauf von besonderem Interesse für unseren Gegenand Hss 74 und 75 *Nähe des Todes*, 76 *Untergang*, 77^1 *Abendlied*, 77^2–79 *Untergang*.

Die Zählung der Handschriften ist vorläufig.

Entgegen den Gepflogenheiten des Euphorion mußte aus satztechnischen Gründen der vom chter herrührende Text bei der Lesartendarstellung recte gesetzt werden. Die Bemerkungen s Herausgebers erscheinen deshalb ausnahmsweise kursiv.

Die Entwürfe des Helian-*Komplex setzen auf Hs 21 ein:*

I)

Schön ist Opheliens Wahnsinn,
Der blaue Teich, **der durch die Weiden rinnt;**
alte Weiher
Die Lider, die
Und die **Schwermut ihrer** verbogenen **Lider.**
[Schatten darin] verbogenen
kindliche
bleiche **ist ins rote Laub gesunken**
glühende
Die blaue
Die
Mit Schnee und Aussatz füllt sich die betäubte **Seele**
Und leise **betrübte**
Und folgt den Abendflöten **im dürren Rohr.**
Die des Abends

Der ganze Ansatz wird gestrichen und aufs neue begonnen; v. 5 befindet sich auf der Knickfalte und ist besonders schwer lesbar:

(II)

Lange lauscht der Mönch dem sterbenden Vogel am Waldsaum

1a (= 6) Der fremde Bruder, der den Hohlweg herabsteigt.
weiße

2 **O die Nähe des Todes,** die **Kreuze am Hügel**
verfallenen
verfallender

3 **Der Angstschweiß der auf wächserne Stirnen tritt.**
die

4 Und
O das **Wohnen in blauen Höhlen der Schwermut.**
Versunkenes
Weiches
O das

5 **Ein schneeiges Antlitz, das** × zu den ruhigen **Wassern sinkt**
langsam schweigsamen
metallenen
verpestetes zu den Schatten

6 **(Blutbefleckte Erscheinung, die den Hohlweg herabsteigt)**
Vom Hohlweg steigt
O

7 **Daß du leblos in die silbernen Kniee** brichst.
der Besessene |:**bricht**:|

Aus (I) *und* (II) *geht nunmehr* (III) *hervor:*

(III¹)

1 **Mit Schnee und Aussatz füllt sich die** trübe
In faulende **Seele**
Mit kranke

2 **Da sie am Abend dem Wahnsinn der Nymphe lauscht,**

3 **Den dunklen Flöten im (dürren) Rohr;**
des Herbstes vergilbten

4 Böse **ihr Bild im Sternenweiher beschaut.**
Finster ;

5a (Stille) sitzen die Blinden unter dem grauen Himmel
Abends
Nächtlich

6 Und die verödeten Pfade und Stätten der Dörfer

7 Bedecken sich mit gelbem Gras.

8a Im Winde verstummt das Zischeln der Schlangen.

Zwischen diesen Zeilen werden nunmehr in ihrer Abfolge nicht mehr ganz sicher entwirrbare Variationen versucht:

(III²)

5b Über verschüttete Stiegen hinab ein weißes Grab

5c Aber indes ist einsam der Tote ⟨?⟩ am Fenster

5d Stille schläft die Magd im Dornenbusch
verwest
Und das Tote in seinem weißen Grab.

5e Die Magd in ihrem weißen Grab.

6 |: **Und die verödeten Pfade und** Stätten des Dorfes :|
des Todes
Kreuze
leeren Stätten
leeren Dörfer

6a Ferne den Dörfern
Ferne sind die leeren Dörfer

7 |: **Bedecken sich mit gelbem Gras.** :|

8b **Über verschüttete Stiegen,** wo Träumende stehn
hinab ein purpurner Abgrund.

Hier werden unmittelbar danach fünf abschließende Verse angeschlossen:

8 **Wo an schwarzen Mauern Besessene stehn**

9 **Steigt der bleiche Wanderer im** Abend **hinab**
Herbst

10 **Wo vordem ein Baum war, ein blaues Wild im Busch**

11 **Öffnen sich, zu lauschen, die weichen Augen**

12 **Helians.**

★

Der nächste Abschnitt entsteht wiederum in zwei verwickelten Arbeitsgängen; das verwirrende Bild der Handschrift sucht der Dichter nachträglich einigermaßen zu klären, indem er den gültigen Wortlaut durch eine Klammer und Kreuzchen am Ende der Zeilen bezeichnet.

(IV)

1 I **Wo in** dunklen **Zimmern** die
einsam **die Liebenden** waren

II **finsteren** **einst** **schliefen**

2 I Laß den Verruchten mit silbernen Schlangen spielen
Mönch
Spielt der Mönch **mit silbernen Schlangen.**

II Tote ,
Blinde

3 I **O** Wehmut des herbstlichen
verfallenen Mondes am Fenster.

II **Der** ernsten **Wehmut des Mondes.**
sanften
herbstlichen

4 I **Grau** verdorrte **im braunen Gewand** der Leib der Magd

II der wüste
des Fremdlings
der Magd

|: **verdorren** :| **die Glieder**

5 Ia Der sich im Spiegel seufzender Wasser
b Und verstorbener
Ein **steinerner Bogen**
II |: steinerne Bögen :|
Ein
6 Ia Verzückt. die steinernen Bogen des Doms ×
b |:Verzücken:| sich Kreuzgangs
Der sich im Spiegel (faulender) Wasser verzückt.
II roter
7 I **Schreckliche Maske, die (einst) Gesang war.**
Einsame sanfter
Beinerne
II **Knöcherne**
8 I **O wie schweigsam die Stätte.**
II |:**Wie**:|

(V)

1 **Ein verpestetes Antlitz, das zu den Schatten sinkt,**
2 **Ein Dornenbusch der den roten Mantel des Büßenden sucht;**
3 Ia Da **der Finger des Blinden**
b Wenn
IIa **magische** seine Zeichen sucht.
[ ] der seinen Sternen
b **Leise folgt**
4 Ia Seinen traurigen Zeichen folgt.
erloschenen Jahren
IIb **Seinen erloschenen** |:**Sternen**:|
5 I **O wie schön (ist der sterbende Mensch) und (er)scheinend im Dunkel,)**
[ ] verwesende |:scheinend:|
im Wahnsinn der |:erscheinend:|
Ein bleiches Geschöpf[,] einsame
weißes
6 I **Wenn er leise Arme und Beine bewegt,**
Das staunend
7 I **In purpurnen Höhlen langsam die Augen rollen.**
Dem in silberne
II |:**Purpune/n/**:| **darin verblichene**

★

8 **Über verschüttete Stiegen hinab, wo** Mörder **stehn**
Verfluchte
ein Sterbender |: steht :|
Verstorbene
Einsame
Tanzende
Böse

9 **Ein Klang von** Tanz und **Zymbeln verklingt**
traurigen
herbstlichen

10 **Öffnet sich wieder ein** glühender **Abgrund.**
weißer

(VI)

1 Verwandelt tritt in die tote Stadt der Verhüllte
Durch schwarze Stirne taumelt **schief die tote Stadt**
geht

2 **Der trübe Fluß darüber Möven** flattern
streifen
flattern

3 Dachrinnen
Die Rinnen der D〈ächer〉
Dachrinnen kreuzen sich an den **Mauern**
vergangenen

4 **Ein roter Turm** darüber **Dohlen** flattern.
kreuzen
und **Darüber**

5 **Wintergewölk, das aufsteigt.**

6 Wo aber nicht.

Ein die Seite trennender Querstrich beendet den Versuch, der sogleich verwandelt wieder aufgenommen wird:

(VII)

1 Sie aber **suchen** leise die tote **Stadt;**
Jene die Trauer |: **der** :| dunklen
den Untergang **finsteren**

2 **Traurige Kindheit, die** wieder **im Haselgebüsch spielt,**
nachmittags

3 **Abends unter braunen Kastanien blauer Musik lauscht,**

4 **Der Brunnen erfüllt von goldenen Fischen.**

★

5 **Über das Antlitz des Schläfers neigt sich der greise** der
Vater

6 I Jener ist ferne gegangen ein **bärtiges Antlitz,**
II **Des Guten** **das ferne gegangen**

7 I Ins Dunkel pur〈purner〉
nördlicher **Sterne.**
südlicher
fremder
II **Ins Dunkel trauriger**

8 **O Fröhlichkeit wieder, ein weißes Kind**

9 Das
Hingleitend an erloschenen Fenstern.

10 **Wo vordem ein Baum war, ein blaues Wild im Busch**
11 **Öffnen sich zu** lauschen **die weichen Augen**
sterben
12 **Helians.**

Die letzten Verse werden anschließend nochmals verwandelt:

8 = 9 **Wo an Mauern die Schatten der Ahnen stehn,**
10 **Vordem ein einsamer** war
Baum war, ein blaues Wild im Busch
11 **Steigt der weiße Mensch auf goldenen Stiegen,**
12 **Helian** ins seufzende
schweigende Dunkel **hinab.**
ins tiefe **Dunkel**
seufzende

Auf der sonst leeren Seite links oben am Rand die vielleicht nicht zugehörigen Worte:

[Ist es ein Zug]

Helian, *die dritte Strophe*

Auf der Rückseite eines Briefumschlags (Hs 134) findet sich der Anfang zu Helian *III:*

1 **Erschütternd ist der Untergang** *[s]* **des Geschlechts**
2 Und **die Augen des Schauenden**
In dieser Stunde füllen sich
3 Füllen sich **mit dem Gold seiner Sterne.**
4 Sanfter Schäfer: **ein Glockenspiel** **das nicht mehr tönt.**
versinkt
Am Abend versinkt
fällt
A: 5 Am
Im Abend der Kastanien
alter
der alten
6 Ruft die Wache zum Gebet
7 Und jener tritt in leere Zimmer ein
Doch wird treten.

Am unteren Rande findet sich eine Variation zu 5.6, deren Einordnung durch ein Kreuzchen bezeichnet wird. Nach der Tilgung wird ihr Wortlaut sogleich auf Hs 26 wieder aufgenommen:

B: 5 Schwärzlich ragt das Haus [am alten Platz]
Finsternis [ist] im
Groß ist die
6 Im Dunkel der Kastanien ruft die Wache zum Gebet

5 Groß ist die Finsterniß im Haus. Verschlossen das [ei] dunkle Tor.
Das Dämmern am alten

6 Groß
Winterlich dies Dunkel im kahlen Kastaniengeäst
Voll Schweigen

7 Wo die eherne Wache zum Gebet ruft.

Ein Querstrich über die Seite trennt den verworfenen Ansatz von dem sogleich neu begonnenen:

5 Unter schwarzem Kastaniengeäst
6 Ruft die eherne Wache zum Gebet.
7 Ein bleicher Engel
8 Tritt der Sohn ins Haus seiner Väter.
finstre
stille
stille
leere
9 Die Schwestern sind ferne zu weißen Greisen gegangen
10 Nachts fand sie der Schläfer im finsteren Hausflur
10a Starrend von Kot und Würmern
roten
11 Zurückgekehrt von traurigen Pilgerschaften.
Da sie wechselhaften
traurigen

12 Nach seinen silbernen Füßen sucht ihr Haar,
[schweres]

13 Starrend von Kot
Das von Kot und Würmern starrt.

12 I Von Kot und Würmern starrt ihr Haar
II O wie starrt
13 I Und sucht nach seinen silbernen Füßen.
II Nun er darein mit silbernen Füßen steht.

14 Sie aber sind in stürmischen Nächten der Fremde gestorben.
schwarzen Stürmen Seele verdorben
in schwarzen Novemberstürmen.

15 Ihm schlugen die Knechte die Psalmen
die ×
Weisen
die Klagen

16 Mit Brennesseln auf die sanften Augen.
17 Und ließen ihn unter verfallnen Gräbern stehen.

16 Mit Brennesseln schlugen die Knechte
17 Den Sterbenden auf die sanften Augen.

14 Und jene verstorben in **kahlen Zimmern** erscheinen
aus treten.

15 **O ihr Psalmen in** roten Sternen
feurigen Stürmen
Mitternachtsregen

15a **Liebe, o heiliges Blindsein**

16 **Da die Knechte** d⟨ie⟩
mit Brennesseln
Nesseln die sanften Augen schlugen

17 **Die Früchte des Hollunders sich** Kindern neigen
alten
kindlichen über Gräbern des Menschen
der Witwen
Mütter
Witwen
Mariens

18 **|: Sich neigen :| über das leere Grab**

A: 19 Stiller rollen zu Häupten deine
|:rollt:| ein Sternbild
Heiter
Einsam
Leise

20 Dem gesungen ein Lied folgt.
nächtiges

20a Dem zu Zeiten der Trunkene folgt.

B: 19 **Leise rollen** die runden **Monde**
metallene

20 **Über die** Sterbelinnen **des Jünglings**
nassen
Fieber

21 **Eh dem Winter und Schweigen folgt** ⟨.⟩

Beiträge zu Forschungsproblemen

Zum Problem der Wiedergabe von Lesarten

von

Jonas Fränkel (Thun, Riedegg)

Im letzten Band des Euphorion (52, 4) wird vom Bearbeiter der Zürcher aatsausgabe der Werke Conrad Ferdinand Meyers das Problem der Mitteiung von Lesarten innerhalb einer kritischen Edition erörtert. Das würde mich cht veranlassen, mich zu Worte zu melden. Förderlich sind allein Taten, cht Diskussionen auf das Thema, wie es gemacht werden soll. Doch da stoße auf eine Behauptung, über deren Gewagtheit ich staune; betrifft sie doch cht eine zeitlich fernliegende wissenschaftliche Leistung, sondern das Werk nes Zeitgenossen, das, wenn auch Torso geblieben, auf jeder größeren Bibliok, zumal in der Schweiz, jedermann zugänglich ist.

Der Meyer-Herausgeber spricht sein verdammendes Urteil über Apparate mit ubjektiv ausgewählten Lesarten" und führt als abschreckendes Beispiel isters Storm-Ausgabe an. Ich bekenne meine Hochschätzung für die wissenhaftliche Seite dieser Ausgabe: für die mehr als die Hälfte des letzten Bandes ilenden, zusammengedrängten „Anmerkungen" wie für die in den Verhandngen der Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig veröffentchten *Prolegomena zu einer Ausgabe der Werke Theodor Storms* – wie ich der gewissenhaften Leistung auf dem Felde der Wissenschaft die verdiente ochachtung zolle, auch wenn ich selbst andere Wege gehe. Besäßen wir doch ehr solcher „Apparate" zu den Werken der Dichter, gespeist von reichster issenschaftlicher Erfahrung und jahrzehntelanger Vertiefung in das dichteche Werk! Wir hätten dann Aussicht, in nicht allzu ferner Zeit im Besitze on Grundsteinen zu einer wahrhaft fruchtbaren Poetik zu sein.

In diesem Zusammenhang werden die wissenschaftlichen Beigaben zu meiner eller-Ausgabe als „das Extrem eines auswählenden Apparats" bezeichnet. Ich n ein Feind aller rigoristischen Vorschriften in der Wissenschaft und bin nicht r Meinung, daß es nur einen Weg gebe, den jeder zu gehen habe, der eine ichterausgabe vorbereitet. Ich urteile vielmehr, daß in jedem einzelnen Falle e Art des dichterischen Werkes sowie die Beschaffenheit der nachgelasnen Materialien die maßgebende Methode bei der Bearbeitung zu bestimen haben, und daß bei Geisteswissenschaften Uniformismus Tod sei. Denoch erachte ich es als meine Pflicht, Einsprache zu erheben gegen jenes iktum; weil es der Wahrheit widerspricht. Mein „Apparat" bietet keine esartenauswahl. Diesen Eindruck konnte nur jemand empfangen, der über ie Bände mit flüchtigem Blick hinstrich und rasch feststellte, daß die Seiten es Anhangs nicht wie gewohnt mit Kolonnen von Lesarten gefüllt sind, von

deren Vorhandensein man mit Befriedigung Kenntnis nimmt, die aber – man gesteh es doch! – kein Mensch liest, am wenigsten der Literarhistoriker. Es ist totes Gewicht, das mitzuschleppen als Pflicht gilt. Mein Bestreben beim Mitteilen von Lesarten bei den Prosabänden war, den Stiltendenzen nachzugehen und die Regeln aufzuspüren, welche wegleitend für den Dichter waren bei Änderungen, die er an seinen einst mit fliegender Feder niedergeschriebenen Werken nach Jahrzehnten vornahm; die Stilwandlungen des gereiften Dichters kenntlich zu machen. Ich wüßte nicht, welche Aufgabe der Philologie würdiger wäre. In den Dienst dieser Aufgabe stellte ich die Sammlung von Lesarten, überzeugt, daß Sprachwandlung bei einem Meister wie Keller durchgehenden Stilwandlungen entsprechen müsse, die es gelte möglichst genau zu erkennen und in bestimmte Kategorien zu fassen. Deren Bewährung konnte erst ersichtlich werden, wenn die gleichen Stiltendenzen bei mehreren Werken aus ungefähr derselben Zeit sich aufdrängten. Freilich nicht sämtliche Lesarten konnten in die aufgestellten logischen Netze eingefangen werden, denn das Stilgefühl bei einem großen Dichter untersteht auch Gesetzen, die sich im Dunkel des Unbewußten verbergen. Doch jene Lesarten, die sich nicht deuten ließen – sie nehmen einen geringen Prozentsatz der Gesamtheit ein – sind von mir nicht, wie Hans Zeller glauben läßt, unterdrückt worden; sie sind vielmehr alle im Kommentar zu den betreffenden Textstellen angeführt, so daß doch eine vollständige Sammlung von Lesarten vorliegt. Allerdings den Ehrgeiz, auch den Unrat der Feder mit zu verewigen, hatte ich nicht. Nur wirkliche Lesarten findet man in meinen Apparaten verzeichnet.

Ich sprach von Kellers Werken, die mit fliegender Feder niedergeschrieben wurden. Das gilt von den erzählenden, den Prosawerken. Läßt sich etwa bei Heines Prosahandschriften meist noch das Ringen mit dem Gedanken nicht weniger als mit dem Ausdruck und dem Rhythmus der Sprache verfolgen, so lag bei Keller die eigentliche Arbeit des Schriftstellers bereits so gut wie abgeschlossen, wenn er sich hinsetzte, um die Gebilde der Phantasie mit rascher Feder auf dem Papier festzuhalten. Anders jedoch bei den Gedichten. Hier zwangen Gebote des Reims und des Rhythmus zu bedächtigem Erwägen und Überlegen und Wiedererwägen während des Schreibens, und jedes Gedicht stand unter seinem eigenen Gesetze. Bei solcher Sachlage durchgehende Stiltendenzen in der Sprache herauszufinden, wäre aussichtsloses Bemühen gewesen. In den Kommentaren zu Kellers Gedichtbänden mußte ich auf die Methoden, die mich glücklich durch das Gestrüpp der Prosalesarten hindurchgeführt hatten, verzichten und bei jedem einzelnen Gedichte, soweit Handschriften vorlagen, sein Werden in allen seinen besonderen Stadien aufzeigen. Und hier galt es die Lesarten wiederum nicht mechanisch aneinanderzureihen, sondern das Entstehen eines Verses, einer Strophe Stufe für Stufe aufzudecken.

Wie dies im Druck sichtbar gemacht werden kann – vielleicht würde es senschaftliche Editoren seit bald einem halben Jahrhundert nicht mehr als blem belasten, hätte man die von mir bearbeiteten Gedichtbände in Wal- s Heine-Ausgabe beachtet. Soviel ich nämlich sehe, war ich der erste, der in en Bänden, sooft ich in die Lage kam, Heines Handschriften wiederzugeben, s Nebeneinander der Lesarten, wie es in der Weimarer Goetheausgabe ge- t wurde, konsequent gegen ein Nacheinander vertauschte, um die Folge der ichten bloßzulegen und den Reifeprozeß des dichterischen Ausdrucks deut- n werden zu lassen – ohne ein Heer von „Symbolen", vielmehr durch die einfachsten typographischen Zeichen, die kein besonderes Studium er- schen. Diese Methode ist dann bei den Gedichtbänden Kellers (bis auf den ußband, den man mir in Zürich abgedrosselt hat) verfeinert oder richtiger: h weiter vereinfacht worden.

Ich betone: vereinfacht; denn daß es möglich wäre, mit Hilfe eines ver- ckten Systems von Zeichen und Klammern eine komplizierte Handschrift klich wiederherzustellen, halte ich für Illusion. Im Zeitalter der höchstent- kelten photographischen Kunst erscheint mir die darauf verwendete Mühe sehr überflüssig. Wenn Ernst Grumach in die Goetheausgabe der Berliner ademie ein vollständiges Faksimile der Urfaust-Handschrift aufgenommen d dadurch den noch zu erwartenden Apparat zu Faust I merklich entlastet t, so schlug er meines Erachtens den richtigen Weg ein.

Es kann sich heute für die Wissenschaft nicht darum handeln, eine kompli- rte Handschrift zu „rekonstruieren", sondern sie zu enträtseln. Für diese gewiß nicht leichte, doch aller Anstrengung werte – Aufgabe aber sind erlegungen solcher Art etwa wie: ob eine Änderung auf der rechten oder ken Seite des Blattes, über oder unter der Zeile eingetragen wurde, höchst elevant, denn für die Position einer nicht im Zuge der Niederschrift vorge- mmenen Änderung war doch jeweils bestimmend, wo sich gerade der Feder ier Raum bot. Und ähnlich möchte es sich auch mit anderen Kriterien ver- lten, deren Wert in keinem Verhältnis stehen dürfte zu der Gewichtigkeit, die nen beigemessen wird.

April 1959

Forschungsberichte

*Faust*forschung und *Faust*deutung seit 1945

von

Stuart Atkins (Cambridge/Mass.)

Da der Mensch doch einmal die Sehnsucht nicht los werden soll, so ist es heilsam, wenn sie sich nach einem bestimmten Objekte hin richtet, wenn sie sich bestrebt, ein abgeschiedenes großes Vergangene ernst und harmlos in der Gegenwart wieder darzustellen.

(Goethe, Ludwig Tiecks Dramaturgische Blätter)

In einem Gespräch über den *Faust* behauptete Goethe – so berichtet Luden –, daß es in der Poesie keine Widersprüche gebe. Goethe hatte wohl recht, denn die Logik des Dichters ist nicht die des Philologen (Historikers, Theologen, Metaphysikers oder Psychologen), der für sich das Recht beansprucht, literarische Kunstwerke zu deuten und zu werten[1]. In der *Faust*-Forschung und in der Literatur, die sich mit der Interpretation des *Faust* befaßt, scheint es aber zuweilen, als gäbe es kaum anderes als Widersprüche – kontradiktorische Meinungen, von denen verhältnismäßig wenige sich auf gleiche Nenner bringen lassen, wenn sie auch hier um der Übersichtlichkeit willen unter eine begrenzte Zahl von Rubriken gestellt werden. Beiträge, die neue Tatsachen

---

Zeitschriften-Siglen

CWGV	Chronik des Wiener Goethe-Vereins
CL	Comparative Literature
DR	Deutsche Rundschau
DVLG	Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte
E	Euphorion
EG	Etudes Germaniques
G	Goethe. Neue Folge d. Jahrbuchs d. Goethe-Gesellschaft, Weimar
GLL	German Life and Letters
GQ	The German Quarterly
GR	The Germanic Review
HAR	Hamburger Akademische Rundschau
JEGP	The Journal of English and Germanic Philology
MLN	Modern Language Notes
MLQ	Modern Language Quarterly
MLR	Modern Language Review
MW	Monatshefte. Publ. at the University of Wisconsin
N&Q	Notes & Queries, London
PEGS	Publications of the English Goethe Society
PMLA	Publications of the Modern Languages Association of America
RLMC	Rivista di Letterature Moderne e Comparate
SuF	Sinn und Form
WW	Wirkendes Wort
ZfdPh	Zeitschrift für deutsche Philologie

Die in Doitsu Bungaku erschienenen *Faust*-Beiträge japanischer Goethe-Forscher konnte ich leider nicht einsehen.

[1] Vgl. Günther Müllers Bemerkungen über „wohl-" und „müßte-"Urfaustliteratur in seinem Referat *Goethe-Literatur seit 1945*, DVLG 26, 1952, S. 377–410. – In diesem Aufsatz bedeuten (M) und (Seiten)zahl eine eingehendere Besprechung eines hier erwähnten Werkes bei Müller, (N) und Zahl dasselbe bei Heinz Nicolai, *Neuere Goethe-Forschung III*, WW 3, 1952/53, S. 91–107.

gen oder bisher unbemerkte oder unbetonte Aspekte des *Faust* aufhellen wollen, bilden nur a kleinen Teil des neuesten Schrifttums. Gegenwärtig scheint der lange Streit um Fausts ld und Ende nachzulassen, aber der Geist des Kompromisses, der sich z. B. in der weitver-eten Annahme verkörpert, *Faust* sei gleichzeitig Mysterienspiel und Tragödie, bietet alles re als kritische Erleuchtung und droht, weil er im Grund unfruchtbar ist, die *Faust*-For-ng in mehreren wichtigen Zweigen zum Stillstand zu bringen. In einem Referat dieser Art, einen Überblick über ungefähr 250 (meist längere) Beiträge gewähren soll, muß eher eine risch als eine kritische Stellungnahme zu dem einzelnen Beitrag am Platze sein; nur wo hodisch Neues geboten wird, erlaubt sich der Referent, gelegentlich ein Thema oder Problem ehender zu besprechen.

I. Textkritik, Entstehungsgeschichte, Quellen- und Prototypenforschung.

Die Akademie-Ausgabe (hrsg. von Ernst Grumach und, seit dem *Faust I*, von Inge Jensen) n Erscheinen; der Ergänzungsband *Urfaust – Faust. Ein Fragment – Faust. Der Tragödie erster l* (Paralleldruck) ersetzt seine (vergriffenen) Vorläufer; erst wenn die Ausgabe (mit Apparat) ständig ist, wird es tunlich sein, sie einer kritischen Betrachtung zu unterwerfen.

Die Drucke des *Fragments* haben Curt von Faber du Faur[2] und Waltraud Hagen-Howeg[3] hilologisch exemplarischer Weise untersucht, ohne zu Resultaten von weiterer Bedeutung zu men; Hagen-Howeg bietet ein klares Résumé der bisherigen Forschung. H. G. Fiedler hat rere *Faust*-Stellen textkritisch erörtert[4], wobei er mit Recht Goethes Vorliebe für leichte rpunktion betont; leider zeigen auch die sorgfältigsten Schul- und Leseausgaben des *Faust* immer eine wahrhaft Duden'sche Zeichensetzung. Sonst sind vereinzelte textkritische Vor-ge nur nebenbei (in Kommentaren und fortlaufenden Interpretationen, s. Abschnitt II) acht worden.

Wie Goethe den *Faust* – ihrer Meinung nach – geschrieben haben muß, ist ein wichtiges Haupt- Nebenthema für alle, die über den *Urfaust* geschrieben haben, und für die Kommentatoren, sich mehr als nur kursorisch mit der Entstehungsgeschichte des *Faust* befassen. Im seither henenen Schrifttum scheinen Alfred Walheims gründliche und vorsichtige *Studien zum Ur-st* nicht verwertet worden zu sein, wahrscheinlich, weil sie leider auf 11 Bände der „Chronik Wiener Goethe-Vereins" (Bd. 45–55, 1940–51) verteilt sind. Während Walheim, strukturelle dramatisch-technische Momente betonend, zu dem Schluß kam, der *Urfaust* sei nach dem *Götz* 3 begonnen (die Gretchen-Szenen wohl 1774–75), hat Hermann Schneider (M 379, N 99) die orie vertreten, nur weniges sei vor der Niederschrift der Gretchen-Szenen vorhanden (die en 1772, die übrigen nach der Entdeckung von Hans Sachs 1773 konzipiert). F. J. Schneider 378–9, N 99) stellte sich die Arbeitsweise des jungen Goethe etwas einheitlicher vor als H. neider, läßt aber ein Gretchendrama vor jeder Entwicklung einer Faust-Handlung schon 1772 ehen und betrachtet den Hauptteil der ersten *Urfaust*-Szene und den *Satyros* als gleichzeitig standen (zweite Hälfte von 1773, nach einer durchgehenden Revision der Dämonologie des lanten Dramas). Schon zwei Jahre vor den Schneiderschen Studien hatte Martin Joos[5] daran nert, die Göchhausen-Abschrift könne nicht eine späte Frankfurter oder frühe Weimarer sung des *Faust* repräsentieren; seine textkritischen und sprachlichen Gründe für die Annahme, *Urfaust* stelle eine Revision aus den späteren achtziger Jahren dar, hat Werner Richter 379) widerlegt. (Die großen Unterschiede zwischen *Urfaust* und *Fragment* sprechen auch

Der Erstdruck des Faustfragments, MW 41, 1949, S. 1–18.
Drucke von Goethes Faustfragment 1790. In: *Gedenkschrift für Ferdinand Joseph Schneider*, hrsg. von K. Bischoff, Weimar 1956, S. 222–240.
Textual Studies of Goethe's Faust, Oxford 1946, 92 S., mit Hinweisen auf Vorbilder und Quellen, Entstehungsgeschichtlichem und mehreren Texterläuterungen im Abschnitt „Notes on the Text of Faust II".
Just how dusty was the Urfaust?, MW 39, 1947, S. 277–284.

gegen diese Datierung.) Wie Walheim, doch mit neuen, größtenteils biographischen Gründen – er betont das katholische Milieu –, setzt er die Gretchenszenen ins Jahr 1774 (die Prosaszenen hingegen seien früher geschrieben); Richters Warnung, es sei absurd anzunehmen, Goethe habe Ereignisse dichterisch nur verwertet, wenn sie soeben geschehen waren, hat allgemeinen Wert für jede genetische Forschung, scheint leider aber keinen *Urfaust*-Forscher eingeschüchtert zu haben. Seit E. Beutlers Aufsatz *Der Frankfurter Faust* wird wohl noch häufiger angenommen, die letzten Szenen seien zuerst geschrieben worden[6]; diese Theorie darauf zu stützen, daß die drei Szenen aus Prosa bestehen (sie müßten also vor dem Eingangsmonolog in Knittelversen von 1773 entstanden sein!), wie es der sonst für Wertherische und nach-Wertherische Stilelemente sehr feinfühlige Vittorio Santoli tut[7], indem er von „cruda prosa sturmdrangheriana" redet, heißt den beinahe Ossianschen Rhythmus von *Im Elend! Verzweifelnd!...* überhören. Daß mehrere Faustszenen da waren, ehe die Gretchenhandlung entwickelt wurde (beide im Jahr 1773), behauptet Hans M. Wolff, der auch glaubt, in *Faust I* Umarbeitungen von einigen in der Wertherzeit gedichteten *Faust*-Stellen zu erkennen[8]. Während Santoli Gretchen als ideale, d. h. nicht biographische Gestalt betrachtet, schlägt Hans Albert Maier Caroline Flachsland als Vorbild vor (neben der vom Faust des „Christlich Meynenden" verführten Frau des Gothaer Wirts Valentin Hohenweyer); wertvoller ist wohl sein Versuch zu beweisen, der *Urfaust* sei als Einheit konzipiert (als Dramatisierung im Stil des *Götz*)[9]. Wichtige neue Zeugnisse dafür, daß die Göchhausensche Abschrift nicht den ganzen frühen *Faust* enthält, hat Grumach veröffentlicht[10]. Wenn es auch bisher keine ganz befriedigenden Datierungen gegeben hat, so ist es doch als methodischer Fortschritt anzusehen, daß in diesem Zusammenhang immer mehr Gewicht auf Goethes innere Biographie (nicht auf biographische Äußerlichkeiten) gelegt wird[11]. Und es ist gewiß gefährlich – wo nicht ungerecht –, auf Grund des *Urfaust*-Textes zu umfassende Urteile über die künstlerischen Kräfte des jungen Goethe zu fällen; weder Emil Staigers Betonen von unvereinbaren Widersprüchen in dieser „Bühnenballade"[12] noch R. M. Brownings Bestehen auf der lückenlosen lyrisch-symbolischen Einheitlichkeit der Szenenreihe, die den *Urfaust* bildet[13], kann denjenigen befriedigen, der weiß, daß Goethe an einem Faust-Drama arbeitete; trotzdem bieten beide, besonders aber Browning, wertvolle kritische Einsichten für die Deutung von einzelnen *Faust*-Szenen auch in ihren endgültigen Zusammenhängen.

Auf die Frage „Ist das *Vorspiel auf dem Theater* ein Vorspiel zum *Faust?*"[14] hat Oskar Seidlin (aber ohne positive äußere Gründe) geantwortet, es sei ursprünglich als lever de rideau für die *Zauberflöte*-Fortsetzung geschrieben; falls aber Momme Mommsen mit Recht das Paralipomenon 10 der *Walpurgisnacht* zuschreibt[15], ist Seidlins Gleichstellung von Lustiger Person und Papageno einer Hauptstütze verlustig gegangen. Enge, von Welling stark beeinflußte kosmographische Zusammenhänge zwischen *Prolog im Himmel* und Erdgeistszene hat Grumach zu zeigen versucht,

[6] z. B. *Urfaust*, hrsg. von R. Samuel, Melbourne 1950, 110 S., „Introduction".
[7] *Per la critica dell' „Urfaust"*, RLMC 1, 1950/51, S. 31–36.
[8] *Goethes Weg zur Humanität*, Bern 1951; *Urfaust* S. 138–157.
[9] *Goethes Phantasiearbeit am Fauststoff im Jahre 1771*, PMLA 67, 1952, S. 125–147; in *Goethes Gretchen-Mythos*, MW 45, 1953, S. 407–418, seine Erklärung der irreführenden Geschichte in *Dichtung und Wahrheit*. Den Ausdruck verdrängten Schuldgefühls findet Franz Karl Mohr im *Urfaust, Goethes frühe Balladen und Faust*, Wächter 33, 1952, S. 33–38.
[10] *Zum Urfaust*, G 16, 1954, S. 135–142. (G. Fredén, *Den unge Goethe och Faustmotivet*, in: *Göteborgstudier ... tillägnade Sverker Ek*, 1954, S. 55–70, habe ich nicht gesehen.)
[11] z. B. Hans M. Wolff; auch Hanna Fischer-Lamberg, *Zur Datierung der ältesten Szenen des Urfaust*, ZfdPh 76, 1957, S. 379–406.
[12] *Goethe. 1749–1786*, Zürich 1952, S. 204–244.
[13] *On the Structure of the Urfaust*, PMLA 68, 1953, S. 458–495.
[14] E 46, 1952, S. 307–314; zuerst u. d. T.: *Is the „Prelude in the Theater" a Prelude to Faust?*, PMLA 64, 1949, S. 462–470. – L. Feuchtwanger, *Die Quellen des Faust-Vorspiels*, in seinem *Centum opuscula*, 1956, S. 14–19, habe ich nicht gesehen.
[15] *Zum Faustparalipomenon 10*, G 14/15, 1952/53, S. 342–343.

m er einen ersten *Faust*plan auf 1769 datiert und annimmt, eine Luziferszene hätte der Szene hu folgen sollen[16]; auf der Identität von erhabenem Geist und Erdgeist glaubt dagegen der ß mehr textbewußte Emil Staiger (*Goethe* II, S. 52ff.) doch bestehen zu müssen, obwohl seine tung des Monologs, scheint mir, mit dem weiteren Fortlauf der Szene nicht zusammenpaßt. efähr gleichzeitig mit Kerényi, wohl aber unabhängig von neuerer europäischer *Faust*-For- ng, hat Edward B. Hungerford die Wichtigkeit der romantisch-spekulativen Mythologie für neuen Mythen von *Faust II* (z. B. Helena als läuternde Schönheit) betont; gar nicht über- gend ist seine Mutmaßung, der Helena-Akt sei eine ungeschickte Umarbeitung des letzten hes der *Achilleis*, obwohl er natürlich jede Stufe des Prozesses rekonstruieren kann[17].

m letzten Jahrzehnt ist wenig Quellenforschung im Stil des 19. Jahrhunderts getrieben wor- ; selbst wo auf bestimmte Vorbilder und geistes- oder literargeschichtliche Antezedenzien gewiesen wird, behauptet man immer seltener, Goethe müsse diese direkt nachgeahmt haben r sei unmittelbar von ihnen beeinflußt worden; und besonders zu begrüßen sind die Versuche, e Ergebnisse mehr für die Deutung des *Faust* als in entstehungsgeschichtlich-biographischen ammenhängen zu verwerten. Grundsätzliches zum ganzen Problemkomplex hat Paul de Man ten in seinem Aufsatz *La critique thématique devant le thème de Faust*[18], worin die Unfrucht- keit der vergleichenden Methode für die Interpretation von Faustdichtungen aus verschiedenen altern überzeugend arguiert wird; de Man erinnert daran, daß sogenannte Archetypen – er eht sich auf das Buch von Maud Bodkin (1934) – doch ebenso sehr als des Dichters Erfindun- zu betrachten sind wie seine Ideen oder Formen; interessant auch ist sein Gebrauch des Be- s „Interiorisation", um die Art der Handlung, besonders in *Faust II*, zu charakterisieren (die ußszene sei also keine Erlösung, sondern der Endpunkt dieses Prozesses, dessen struktureller enpart die stete Ausweitung von Fausts Umwelt ist). Im Zusammenhang der Geschichte des stthemas in der europäischen Dichtung werden von E. M. Beutler die fünf Hauptstadien des *st* als beinah selbständige Werke betrachtet: im genialen *Urfaust* ist die schon vor Goethe vor- dene Tendenz zu erkennen, die Themen der Verführung und des Titanismus gleichzeitig zu andeln; im *Fragment* und in *Faust I* wird der ursprünglich satanische Mephisto aufgeopfert bei die Erdgeistgestalt verblaßt), indem die Magie zum bloßen Hexenwesen entkräftet wird; Helena-Akt entartet die Symbolik zur Allegorie, und der ganze *Faust II* ist – ausgenommen natisch wirksame Szenen wie *Finstere Galerie* und *Fausts Tod* – künstlerisch minderwertig lbstplagiat, wie in *Bergschluchten;* unnatürliche Weiterführung der Handlung, wohl weil the jedes Echo seiner Nachahmer, besonders das Schönes und Rosenkranz', peinlich ver- den wollte)[19].

Der wichtigste Beitrag zur Vorbildforschung ist die Monographie von Harold Jantz, *Goethe's ust as a Renaissance Man*[20], worin, trotz der nicht überzeugenden Behauptung, Goethe habe

Prolog und Epilog im Faustplan von 1797, ebda., S. 63–107.

Shores of Darkness, New York 1941, S. 240–291. – Alexander R. Hohlfeld, *Die Entstehung des Faust-Manuskripts von 1825–26 (VH2)*, E 49, 1955, S. 283–304, vermutet, leider ohne direkte Beweise, eine einheitliche Entstehung der Mitternacht-, Vorhof- und Grablegungs- szenen um 1800, die dann 1825 umgeschrieben wurden, und eine ursprünglich selbständige Sorge-Szene. – Wolfgang Schadewaldt, *Zur Entstehung der Elfenszene...*, DVLG 29, 1955, S. 227–236, glaubt, der ursprünglich geplante mephistophelische Chor sei durch den Elfen- chor ersetzt worden, zur Zeit der *Chinesisch-deutschen Jahres- und Tageszeiten* (verbale Über- einstimmungen). – Im Autorreferat von Renate Fischer-Lamberg, *Untersuchungen zur Chro- nologie der Handschriften von Faust II 2 und II 3*, Wissensch. Zeitschr. d. Humboldt-Univ. 6, 1956/57, S. 151–155, wird über Vorarbeiten (Diss. Berlin 1955) zur Akademie-Ausgabe be- richtet.

Critique 120, Mai 1957, S. 387–404.

The Fortunes of Faust, Cambridge 1952, 365 S. – In der erweiterten Ausgabe von Geneviève Bianquis, *Faust à travers quatre siècles*, Paris 1955, 249 S., ist die Goethe-Deutung noch die von 1935.

Princeton 1951, 198 S.

ein historisches Drama schreiben wollen, evident gemacht wird, daß viele vorher als disparat empfundene Elemente im *Faust*, von der Renaissancetradition her betrachtet, doch konsonant sind – selbst Fausts erster Monolog, obwohl Staiger, aaO., glaubt, dies verneinen zu müssen. Da Herder kaum weniger als Goethe in diese Tradition hineingehört, überrascht es nicht, daß Alexander Gillies auf ein gemeinsames ethisches Moment in Herders Werk und im *Faust* hat hinweisen können, indem er die These aufstellt, Goethe schulde dem Freunde den theologischen Gehalt seines Dramas[21]. Auf gedankliche Ähnlichkeiten zwischen Fausts und Rousseaus Gebrauch der Begriffe „Genuß" und „Glück" (*Les Rêveries du promeneur solitaire*, Nr. 5), sowie auf noch auffallendere zwischen dem Bild des Menschen im *Faust* und bei Spinoza hat man gleichfalls aufmerksam gemacht[22]. Die Philolaos-Theorie des Kosmos vom *Prolog im Himmel* hat Friedrich Bruns kräftig zurückgewiesen[23]; daß die *Himmelskräfte* (V. 449) eher Sterne als Engel sind, versucht Jantz zu beweisen[24]; die folkloristische Vorgeschichte vom Pudel-Mephisto ist sorgfältig dargestellt worden[25]; interessante Parallelismen zwischen Scheidts *Grobianus* und *Auerbachs Keller* notiert Edwin H. Zeydel[26]. Mit großem Feingefühl hat Hellmuth Petriconi die Bedeutung der Gretchenhandlung im Zusammenhang mit der Geschichte des Themas „Die verführte Unschuld" dargestellt; m. E. besteht er mit Recht darauf, das (Friederike-)Motiv der Untreue spiele keine Hauptrolle bei der Entstehung des *Urfaust*[27]. E. M. Wilkinsons *The Theological Basis of Faust's Credo*[28] will zeigen, daß man Gretchens *Ungefähr sagt das der Pfarrer auch* nicht als ironisch betrachten darf; da die Autorin aber doch zugibt, daß Goethe kein Christ war, scheint mir die zitierte Zeile immerhin einen ironischen Nebenton zu enthalten. Neue Vorbilder für die Brockenszene haben Friedrich Dennert[29] und Günther Schmid[30] gefunden; dieser beleuchtet auch thematisch verwandte Stellen in *Faust II*, indem er sowohl literarische wie auch naturwissenschaftliche Momente heranzieht.

Weniger einseitig um Stoff und Gehalt bemüht ist die Prototypenforschung bei *Faust II* gewesen, wie schon der Titel von Paul Friedländers immer wieder auf literarische Vorbilder – Dante, Du Bartas; Predigten – hinweisendem Buch *Rhythmen und Landschaften im zweiten Teil des Faust* (Weimar 1953, 114 S.) andeutet. Daß Calderon Goethe nicht nur Stoffliches (vgl. Ernst Beutlers Kommentar zum ägäischen Fest, Art.-Ged.-Ausg., Bd. 5, 1950, M 387f.), sondern auch Metrisches geboten hat, ist von Atkins gezeigt worden, der auch glaubt, eine bewußt Calderonsche Gestaltung einzelner Szenen und Szenenreihen erkennen zu können, besonders, wo Goethe Übergänge von mittelalterlichen zu renaissanceartigen Zuständen darstellen wollte[31]. Neben Versuchen, Einzelthemen und -szenen[32] zu beleuchten, ist auch der Versuch gemacht worden, fast den ganzen

[21] *Herder and Faust*, PEGS 16, 1947, S. 90–111.
[22] W. G. van der Tak, *Spinozistische gedachten in Goethe's Faust*, Leiden 1950, 16 S. – Maurice Bémol, *Goethe, Rousseau et Faust*, EG 13, 1958, S. 1–17.
[23] *Der Prolog im Himmel in Goethes „Faust"*, MW 45, 1953, S. 171–180.
[24] *Faust's Vision of the Macrocosm*, MLN 68, 1953, S. 348–351.
[25] Barbara Allen Wood, *Goethe and the Poodle Motif*, Fabula 1, 1957, S. 59–75.
[26] *Goethe, Grobianus und Wolfram von Eschenbach*, GQ 22, 1949, S. 223–229.
[27] *Die verführte Unschuld*, Hamburg 1953, S. 99–129.
[28] GLL 10, 1956/57, S. 229–239.
[29] *Faust auf dem Brocken (Zur Quellengeschichte der Szene)*, G 13, 1951, S. 259–261.
[30] *Irrlicht und Sternschnuppe*, G 13, 1951, S. 268–289.
[31] *Goethe, Calderon and Faust...*, GR 27, 1953, S. 85–98.
[32] Murray Abend, *A Shakespeare Image in Faust II* (V. 4660f.), N&Q 196, 1951, S. 249f. – Richard Meister, *Faust V. 4684 ... eine Herodot-Reminiszenz?*, Anzeiger d. Österreichischen Akademie d. Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, 1951, S. 199–206. – Momme Mommsen, *Zu V. 7782 f. der Klassischen Walpurgisnacht*, G 13, 1951, S. 296. – Walter A. Kaufmann, *Faust and Jacob* [1. Mos. 32 und Sorge], GR 26, 1951, S. 124. – George W. Radimersky, *Scivias and the Burial Scene in Faust II*, Kentucky Foreign Language Quarterly 4, 1957, S. 31–41. – J. Hennig, *The Auerbachs Keller Scene and She Stoops to Conquer*, CL 7, 1955, S. 193–202 (auffallende Parallelismen).

st II als einen Komplex von alchemistischen Symbolen und Vorgängen zu lesen, ohne aber emerken, Goethe habe solche nicht notwendigerweise in ihrer traditionellen Bedeutung verden müssen[33]. Werner Günther weist auf Parallelen zwischen Wielands *Psyche* und der Plutusode hin[34]; gegen seine These, das zweimalige Vorkommen einer Vision von Leda und dem wan sei die Steigerung eines Motivs (thematisch verbunden mit dem wichtigen Motiv der wicklung und Entstehung in der *Klassischen Walpurgisnacht*), hat Atkins in der Homunculusschreibung rokoko-erotische Elemente sehen wollen, die in der rein klassischen Formulierung späteren (gewiß Fausts eigenen) Traums fehlen[35]. Der wichtigste neuere Beitrag zum Verdnis der zweiten *Walpurgisnacht* bleibt aber Karl Reinhardts Studie von 1945 (2. Aufl. 1948, 9), worin scharf unterschieden wird zwischen klassischen und nicht-klassischen Momenten n dem Stand der Wissenschaft von den Alten in der romantischen Periode; hier, wie in seinem *he and Antiquity*[36], das eine Deutung des Helena-Aktes bietet, betont er rokoko- und maskenhafte Elemente, die vorher übersehen worden sind; in Reinhardts Akzentuierung der Ironie vielleicht der Anfang eines erneuten Verständnisses für die dramatischen Werte im *Faust* zu nnen, was auch sein Verwerfen der Allegorese, wie sie von Emrich vertreten wird, erklären de. Gründlich, aber von beinah nur stoffgeschichtlichem Interesse ist Johanna Schmidts rta-Mistra: Forschungen über Goethes Faustburg*[37]; daß die Lektüre von *Kenilworth* (im Jahre 1!) Goethe veranlaßt habe, die Helena zu vollenden, hat G. H. Needler vermutet, auf Paralle zwischen Gascoignes Maskenzug und der Burgszene hinweisend[38]. Die These, Goethe habe bt in den Schlußakten eine vita parallela zum Plutarchschen *Timoleon* schreiben wollen, ist Jantz aufgestellt worden[39], und G. C. L. Schuchard, gleichgültig gegen Goethes verächtliche merkungen über Swedenborg, hat die Schlußszene so ausgelegt, als bilde sie einen Swedenborgen Text[40] (tatsächlich auffallende Ähnlichkeiten in Begriff und Bild scheinen mir nur zu besen, daß es Goethe gelungen ist, die katholisch-christliche Mythologie katholisch-universal gestalten).

II. Erläuterungen.

: Zum Gesamtwerk, B: Zum ersten Teil, C: Zum zweiten Teil und zum Ausgang des Dramas.)

In diesem Abschnitt wird kein Unterschied gemacht zwischen Kommentaren und Deutungsriften anderer Art, insofern letztere, wenn auch essayistischen Charakters, sich hauptsächlich dem Handlungsverlauf des *Faust* oder dessen ethischem Sinn befassen; Studien mehr synthischen als analytischen Inhalts (z. B. über Symbolismus, Formprobleme usw.) werden im enden Abschnitt des Referats besprochen. Hier aber wird die Hauptmasse dessen, was seit n 2. Weltkrieg über *Faust* geschrieben worden ist, behandelt, und zwar so, daß zunächst die der ersten Nachkriegszeit besonders zahlreichen pessimistischen Deuter zum Wort kommen.

A. Aus einem wohl existentiellen Unverständnis dafür, daß ein vernünftiger Mensch die Lehre n radikalen Bösen hat ablehnen können – und es war gewiß leichter, dies im 18. Jahrhundert später zu tun –, sind schon einige frühere Erklärer der Meinung gewesen, Goethe habe im *Faust*

So der teilweise von Jung beeinflußte Ronald D. Gray, *Goethe the Alchemist*, Cambridge 1952, 312 S.
Bemerkungen zu einigen Stellen in Goethes Faust, Neuchatel 1950, 68 S., mit einer Widerlegung der pessimistischen Deutung Böhms (*Faust und die Sorge*) und Erläuterungen zu V. 1678ff. u. 3345ff.
The Visions of Leda and the Swan..., MLN 68, 1953, S. 340–344.
In: *Goethe and the Modern Age*, hrsg. von A. Bergstraesser, Chicago 1949, S. 38–49.
G 18, 1956, S. 132–157. – H. Möbius, *Die griechischen Landschaften in Goethes Faust*, Antike und Abendland 4, 1954, S. 204–215, deutet die geographischen Motive im Lichte der klassischen, Goethe sympathischen Tradition des Idyllischen.
Goethe and Scott, Toronto 1950, 150 S.
In: *Wächter und Hüter* [Weigand-Festschrift], New Haven 1957, S. 77–91.
The Last Scene in Goethe's Faust, PMLA 64, 1949, S. 417–444.

einen abscheulichen Bösewicht als dramatischen Helden verklärend dargestellt. Daß er selbst aber diesen Helden als unverbesserlich betrachtet habe, ist nur in neuerer Zeit als kritischer Glaubensartikel weit verbreitet worden. Kaum weniger einflußreich als symptomatisch ist Wilhelm Böhms *Faust der Nichtfaustische* gewesen (1933, 1948 erweitert als *Goethes Faust in neuer Deutung*; M 389f., N 100), worin der *Faust* als Moralsatire gedeutet wird; da das Drama als Variationen über ein Thema, ohne motivierte Handlung, gelesen wird, hat die folglich unsinnige Rettung Fausts in Böhms Deutung kein Gewicht. Durch theologisch-metaphysische Brillen gesehen, verschwindet der Unterschied zwischen Ironie und Satire, während das Tragische mit dem Moralisch-Schlechten verwechselt wird. Es war gewiß an der Zeit, wieder darauf aufmerksam zu machen, daß Faust kein Tugendheld (selbst jenseits von Gut und Böse) sei, und nach dem ethischen Sinn solcher Gestalten wie der Helena einmal zu fragen (vgl. M). Wenn aber Dr. theol. Johannes Pinsk[41], teilweise Reinhold Schneider verpflichtet, den *Faust* als Tragödie des Egoismus und der Gewalttätigkeit deutet und in Fausts Tod die göttliche Bestrafung für den Mord an Philemon und Baucis sieht, glaubt man, die Stimme des naivsten Pietismus zu erkennen. Im Gegensatz zur offenen theologischen Allegorese Pinsks (Reich der Mütter als Schöpfung vor dem Fall; *Klassische Walpurgisnacht* als die seit dem Kommen Christi tote Antike) steht der als biographische und geistesgeschichtliche Objektivität verkleidete Antihumanismus von Kritikern wie Ernst Jockers[42] und Erich Heller[43]: jener deutet z. B. die *Klassische Walpurgisnacht* als Goethes Verwerfung des klassischen Ästhetizismus des Vierteljahrhunderts vor 1825, dieser sieht den *Faust* als eine Scheineinheit, widerspruchsvoll motiviert, wie sie ein Zeitalter ohne „tiefes" Gefühl für das Religiöse notwendig erzeugen müsse. Dem Texte viel näher bleibt doch der christliche Apologet Johannes Pfeiffer[44], der darauf besteht, irgendeine Art humanistischen Optimismus sei unter Goethes Würde, und eben darin den Ausdruck eines aufklärerischen „Christentums" erkennt; beinah als einziger unter den moraltheologischen Interpreten versucht Pfeiffer, seine Deutung durch Hinweise auf strukturelle und sonstige formelle Momente zu stützen (ohne das als ungeeignet erkannte romantische Ideal der organischen Form anzuwenden); weniger erfolgreiche Verwirklichungen der Goetheschen Vision – eine Auffassung, die er mit anderen teilt – findet er in der *Walpurgisnacht* und in dem oft weitschweifigen Zweiten Teil. Das christliche Element in der Kultur der Goethezeit betont auch Ernst Busch (N 101), obwohl er klarer zwischen Humanismus und Christentum unterscheidet, als es z. B. Reinhold Schneider oder von Wiese tun; sein Faust wird gerettet, weil er am Ende seines bösen Lebens die Macht des Gewissens entdeckt[45] (in Helena – dies die Tragödie der deutschen Klassik! – habe er z. B. das Böse wissentlich gesucht).

Daß Faust sein Leben lang ein Gottsucher sei, der sich doch allmählich läutere, ist wohl die gegenwärtig geläufigste Formulierung der alten Perfektibilitätstheorie im Sinne einer Selbstvollendung Fausts: ein kleineres oder größeres Plus der Gnade gibt jetzt den Ausschlag. So in Ernst Beutlers Kommentar in der Gedenkausgabe (Bd. 5, 1950, vieles enthaltend, z. B. über Calderonsche Vorbilder, das in seiner Ausgabe von 1939 noch fehlte), wo Faust Gott in der Natur und das Ethische im Sozialen entdeckt[46]. Daß das ganze Drama vom erfolgreichen Kampf eines

[41] *Krisis des Faustischen. Unliterarische Betrachtungen zu Goethes „Faust"*, Berlin 1948, 320 S.

[42] *Faust und die Natur*, PMLA 62, 1947, S. 436–471, 705–734; vgl. auch sein *In* [sic!] *Anfang war die Tat*, GQ 23, 1950, S. 63–76.

[43] *The Ambiguity of Goethe's Faust*, Cambridge Journal 2, 1949, S. 579–597; deutsch u. d. T.: *Die Zweideutigkeit von Goethes Faust*, HAR 3, 1948/50, S. 617–622. Daß Faust nur sich selbst täusche (im Gegensatz zu Wilhelm Meister), ist auch die These von Ludwig Hänsel, der jedoch Goethes Weltanschauung gerechter wird: *Faustisches Wesen und faustisches Schicksal: Offene Anthropologie.* In: *Goethe. Chaos und Kosmos*, Wien 949, S. 79–167.

[44] *Goethes Faust. Eine Einführung*, Bremen 1946, 1948², 1949³, 64 S.

[45] Ähnliche Gedankengänge bei Franz Fischer, *Faust, der Mensch des ewigen Strebens.* In: *Der abendländische Mensch in der Entscheidung*, Wien 1954, S. 21–48.

[46] Seine *Besinnung*, Wiesbaden 1946, betont stärker Fausts voluntaristische Schuld. – In Karl Viëtors *Goethe*, Bern 1949 – englisch u. d. T.: *Goethe the Poet*, Cambridge – wird des Titanen

tesmenschen um moralische Werte handele, ist wohl die Hauptthese A. Daurs, wie am Titel des führlichen Kommentars *Faust und der Teufel*[47] zu sehen ist; ähnliches behauptet Carlo Gruener, der aber nicht, wie Daur oder von Wiese, den *Faust* als Werk sui generis betrachtet, dern auf frühere Dramen des Gewissens (mit Augenblicken der Einsicht und Klarheit am de) von Gerstenberg, Schiller, Lessing und Goethe hinweist[48]. Mehr als literarhistorisches Kuum ist die erst jetzt bekanntgemachte Interpretation des mährischen Augustiners Franz mas Bratranek[49] (1842) anzusehen, dessen Begriff der „Innigkeit" (sowohl der wesentliche Sinn Seins als auch die menschliche Kraft, ihn zu erkennen und erarbeiten) die neuere Betonung „Interiorisation" und der Aufnahme von Stoffen und Werten aus verschiedenen Sphären in *Faust* (z. B. bei Dorothea Lohmeyer, 1940) vorwegnimmt; in Bratraneks Analyse hat, was en vorkommt, jede Szene eine Funktion, die mit des Erklärers Gesamtdeutung konsonant ist[50].

Benno von Wiese hat wohl mehr als irgendein anderer getan, die Theorie in Umlauf zu setzen, *st* sei eine einzigartige Mischung von Mysterienspiel und Tragödie[51] (besser: drei Tragödien[52], lich die von Gretchen, Helena und Faust dem Herrscher, einem immer Dämonischen, der aber f unbegreifliche Weise" gerettet wird; daß dieser unverbesserliche Mensch eins sein kann mit m transzendenten Gott, wie von Wieses Deutung es haben will, scheint mir ein vollkommener Widerspruch und dazu theologisch unannehmbar); einer, der in vollem Ernst sagt, Fausts zweiflung (*Studierzimmer II*) sei „nur der negative Ausdruck seiner Gottessehnsucht", hätte sagen können, Gretchens Mord an ihrem Kinde wäre nur der negative Ausdruck ihrer Liebe m. Mit mehr Betonung symbolischer und formeller Elemente wird die Drei-Tragödien-These ickelt von Erich Franz[53], *Goethes Faust als menschliche Tragödie, ironische Weltschau und iöses Mysterienspiel* erklärend; kein „Unitarier" in seiner Analyse der Gesamthandlung der dramatischen Charaktere, macht Franz immer wieder auf integrierende Momente in drei anerkannten Hauptteilen aufmerksam (Parallelismen der Motive und der Handlungen); nders subtil ist die Ansicht, Goethe habe den Teufelspakt beibehalten, um die göttliche Gnade leus ex machina erscheinen lassen zu können, obwohl Faust seine Wette mit Mephisto doch innt.

Paradox ist auch der gedankenreiche, aber nicht ganz gelungene Versuch von Giovanni tellano, den *Faust* als einzigartige Tragikomödie zu deuten[54]; die vereinheitlichenden Mo-

späte Entdeckung der Gemeinschaft als moralisch unbefriedigend charakterisiert. – Der Gottsucher auch bei Gottfried F. Merkel, *Goethe's Faust – Man or Superman?*, GQ 23, 1950, S. –25; und bei Gertrud Bäumer, *Die drei Göttlichen Komödien des Abendlandes*, Münster 1949. Heidelberg 1950, 500 S.; schon 1948 u. d. T.: *Die Tragödie Fausts: ein Versuch*, 91 S.

[47] *Il Problema della teodicea nel V⁰ atto del Secondo Faust*, Humanitas 11, 1956, S. 639–653.

[48] *Erläuterungen zu Goethes Faust*, hrsg. von V. O. Ludwig, Klosterneuburg-München 1957, 256 S. - Der Begriff der Innerlichkeit auch bei Martin Loesche, *Goethes geistige Welt*, Stuttgart 1948, lassen Faust erst ganz am Ende aufhört, satanisch zu sein.

[49] Wertvolle Einzelbeobachtungen bei dem Anthroposophen Otto Julius Hartmann, *Faust. Der moderne Mensch in der Begegnung mit dem Bösen*, Freiburg/Br. 1957, 100 S., sowie bei Carl Endres in seiner Ausgabe, 2 Bde., Basel 1949, worin *Faust* als Mysterienspiel gedeutet wird. – Noch übertriebenere Allegorese in Arnd Jessen, *Die zwölf Reiche der Seele nach Goethes Faust* (N 101).

[50] *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, Hamburg 1948[1], Bd. I, S. 143–201; hier die Revision seines *Faust als Tragödie*, Stuttgart 1946.

[51] *Die Helena-Tragödie...*, Essen 1947, 30 S. – Ethisch-theologisch verwirrend ist auch die Deutung Wolfgang Baumgarts in Burgers Annalen, Stuttgart 1952, obwohl darin formale Momente mehr betont werden.

[52] Tübingen 1953, 246 S.

[53] *Il doppio Faust di W. Goethe. Contributo ad un approfondimento estetico*, Meran 1949, 158 S. – Gegen seine Abstraktheit protestiert Giuseppe Citanna, *L'unità del „Faust"*, Belfagor 6, 1951, S. 442–445, dessen Stellung aber eher die von Croce ist (interessant auch die Vergleiche zwischen *Faust* und der Renaissance-Oper).

mente, die er entdeckt haben will, sind nicht ästhetischer Natur – seine Tragikomödie könnte das Leben selbst sein –, so daß er Rickert nicht ersetzt und Croce doch nicht widerlegt. Der reichen Vielfältigkeit von Goethes Drama wird er aber gerechter als die meisten Kritiker, und mit bewundernswerter Konsequenz bleibt er sich, selbst bei seiner Erläuterung der Schlußszene, immer bewußt, daß diese Mannigfaltigkeit nur dann künstlerisch einheitlich wirken kann, wenn sich jeder ihrer Bestandteile vom selben maßvoll-humanistischen Standpunkt her betrachten läßt[55]; was Castellano auch von der überwiegenden Mehrzahl neuerer Exegeten angenehm unterscheidet, ist sein Vermögen, ohne Allegorese irgendwelcher Art auszukommen. Als einheitliche Tragödie wird der *Faust* sonst nur selten gedeutet, z. B. von Gillies[56] (Warnung gegen Titanismus; Fausts moralische Besserung erst am Ende) und vom Verfasser dieses Referats[57] (das Tragische der menschlichen Unvollkommenheit; Faust graduell und simultan zu immer größerer Klarheit über das Wesen des Menschlich-Moralischen, des Überpersönlich-Natürlichen und des Objektiv-Künstlerischen gelangend).

Gegen die willkürliche Anwendung ethisch-religiöser Maßstäbe, die Goethes Denkweise ganz fremd sind, auf *Faust*, hat Léon Pollak unter anderem (aber mit besonders zwingender Kraft) protestiert[58]: Viëtor, Beutler und selbst Daur seien von den Auffassungen Böhms, der Faust als einen Gottverlassenen sieht, so verblendet, daß sie die ganz klaren Indizien seiner Besserung oder wenigstens seines nicht nachlassenden moralischen Strebens ungenügend berücksichtigen. Die Bemerkungen von Erich Trunz in seiner zuletzt 1957 erweiterten Ausgabe (M 388f.) zeichnen sich durch ihre vorsichtige Objektivität aus, die ein tiefes Verständnis für Goethes Gedankenwelt und dichterisches Verfahren verrät; ein ähnliches Gleichgewicht zwischen philologischen, geistesgeschichtlichen und interpretatorischen Momenten kennzeichnet Alfred Walheims leider bisher erst teilweise erschienenen *Noten und Abhandlung zu Goethes Faust*[59]. Wertvoll, besonders für deutsche Leser, die einen schärferen Unterschied zwischen deutscher Klassik und Romantik machen, als es außerdeutsche tun, ist H. A. Korffs Deutung des *Faust* als Gipfel der romantischen Poesie; m. E. unterschätzt er die Einheit der Handlung (die Entwicklung Fausts) und die Einheitlichkeit der Idee, wohl weil er opernhaft-allegorische Festspielelemente hervorheben will[60]. Gleichen Nachdruck auf das Festspielhafte findet man in der Einleitung der Ausgabe von Heffner, Rehder und Twa-

[55] Die Entwicklung Fausts zu einem diesseitigen Gleichgewicht zwischen Hybris und Sophrosyne verfolgt mit stärkerer Betonung des Nur-Gehaltlichen Clive H. Cardinal, *Polarity in Goethe's Faust*, PMLA 64, 1949, S. 445–461.

[56] *Goethe's Faust. An Interpretation*, Oxford 1957, 225 S. – Eine weniger moralistische Betonung des Ethischen bei D. J. Enright. *Commentary on Goethe's Faust*, New York 1949, 158 S., der aber den 2. Teil für dramatisch minderwertig hält. – E. L. Stahl jedoch, der Mitarbeiter des erfolgreichen Übersetzers Louis MacNeice, verteidigt die dramatischen Werte in einer Rezension von Gillies und Rehder, JEGP 57, 1958, S. 310–316, während ein anderer Übersetzer, Philip Wayne (1949), sie nur in dem von ihm übersetzten 1. Teil anerkennen will.

[57] *Goethe's Faust. A Literary Analysis*, Cambridge 1958, 298 S.

[58] *Het mistekende Faust-Beeld*, Revue des languages vivantes 17, 1951, S. 316–332, 393–405. – Auf gemeinsame Züge bei *Faust*, Voltaire und Richard Baxters *Christian Directory* macht aufmerksam Ludwig W. Kahn, *Voltaire's Candide and the Problem of Secularization*, PMLA 67, 1952, S. 886–888.

[59] CWGV 58ff., 1954ff., passim. – Eine Trunz'sche Objektivität kennzeichnet auch Albrecht Webers *Wege zu Goethes Faust*, Frankfurt/M. 1958, 248 S., ein Hilfswerk für Deutschlehrer.

[60] *Geist der Goethezeit*, Leipzig 1953, Bd. IV, S. 657–699. – Auch Jacques Barzun, in seiner Einleitung zu der revidierten Übersetzung von Alice Raphael (1955), deutet *Faust* im Zusammenhang mit der europäischen Romantik als diesseitig-humanistisch, während Charles Dédéyan, *Le Thème de Faust dans la littérature européenne*, Paris 1955/56, Bd. II, S. 81–172, Bd. III, S. 29–150, den *Urfaust* und *Faust I* unter „Le Préromantisme", *Faust II* unter „Le Romantisme I (1820–1832)" behandelt. (Im allgemeinen scheint Dédéyan der älteren Deutung Lichtenbergers zu folgen; er bietet besonders viel über literarische Vorbilder und macht wertvolle Bemerkungen, z. B. über Goethes Gebrauch des Leitmotivs.)

[1], die aber in der Charakterdarstellung[62] einen Ersatz für Schwächen in der Handlungsrung entdecken; ihre feinen Bemerkungen über die Funktion von Bildern und Bildersprache chädigen für Thesen wie: eine so wichtige Szene wie die *Klassische Walpurgisnacht* (wohl tiger *Hexenküche*) habe strukturell nur Übergangsfunktion; da sie den *Faust* nicht als Tra- e deuten, ist es nur konsequent, daß sie – hier klüger als Korff u. v. a. – das Thema von Fausts ischer Schuld vermeiden.

Nur selten wird, wie bei Gilbert Waterhouse[63], Fausts Erlösung in Zusammenhang gebracht einem anhaltenden Streben nach dem Gesamtkomplex von deutsch-klassischen Idealen. Es l eher, besonders in marxistisch beeinflußten Deutungen, das Ethische mit dem Sozialbetsein beinah ausschließlich identifiziert – so Kurt Levinstein[64] in seiner Erklärung der Mumaschanzszene als Bild des Ewig-Gegenwärtigen, so Harry Slochower[65], der die wichtige Beobtung macht, Goethe habe in seiner Fassung der Legende den Begriff der Sünde durch den des brechens ersetzt. Die Allegorese spielt leider eine zu große Rolle in den damit kaum zu vereinnden realistisch-historischen Deutungen von N. Vil'mont[66] (Philemon und Baucis als anachroscher Patriarchalismus; das Ewig-Weibliche als die Mütter, Aufbauerinnen des künftigen aschenglücks), Jean Paris[67] (der Krieg in Akt IV als Resultat der Selbstwidersprüche des Kapismus), Joachim Müller[68] (derselbe Krieg ganz realistisch, aber die Plutusepisode eine Allegorie die Notwendigkeit einer fortschrittlichen Bourgeoisie), Marietta Šaginjan[69] (revueartiges ma; die Bergschluchtenszene überhaupt nicht erwähnt; Fausts Trockenlegungsarbeit als die nierung der Sümpfe der reaktionären Gesellschaft) und Hans-Alfred Kraemer[70] (Faust der e nach unbefriedigt durch: das Bürgerliche, feudal-absolutistische Dekadenz, zeitferne, unistische Kunst und kapitalistische Ausbeutung anderer). Im Gegensatz zu solchen „Synthesen" en einen die sachlichen Erklärungen von Einzelwörtern und -stellen ganz trocken an[71], wenn uch vielleicht gut wäre, die Literaturwissenschaftler daran zu erinnern, daß ihre Disziplin auf ologischer Grundlage ruht.

Boston 1954. – Dasselbe Moment schon früher hervorgehoben von Carl Hammer jr., *The Import of Goethe's Faust for Twentieth Century Living*. In: *Southern Illinois Goethe Celebration*, rsg. von H. A. Hartwig, Carbondale 1950, S. 37–48. – W. H. Bruford, *Theatre Drama and Audience in Goethe's Germany*, London 1950, deutet *Faust* nur als Beispiel eines literarischen Dramas.

Günstiges über Charakterdarstellung im 1. und Handlungsführung im 2. Teil des *Faust* bei Moritz Goldstein, *Allein mit Goethes Faust*, DR 81, 1955, S. 924–935 (sonst essayistisch). – Ähnlicher Nachdruck auf Charakterdarstellung bei Paul Altenberg, *Goethe. Versuch einer morphologischen Darstellung*, Berlin 1949, S. 278–341, der zuweilen moralisierende Allegorese bietet, aber der Weltanschauung Goethes keine Gewalt antut. – Ganz verfehlt scheint der Versuch Hermann E. Hinderks, *Goethe's Faust and the Crisis of Modern Man*, Belfast 1957, 28 S., den Wandrer als einen vergebens nach Ruhe suchenden Faust zu deuten.

The Second Part of Goethe's Faust, Enquiry 1, 1949, Nr. 6, S. 20–24; 2, 1949, Nr. 1, S. 28–37. – Vilhelm Grönbech, *Goethe*, Kopenhagen 1949, deutsch Stuttgart 1949, stellt *Faust* als literarisches, beinahe philologisches Bildungsdrama mit vielen sozial-politischen Anspielungen dar. *Goethes Faust und die Vollendung des Menschen*, Berlin 1948; 1930 u. d. T.: *Goethes Faust und die Erziehung des jugendlichen Menschen*.

The Devil of Many Faces, 12th Street: A Quarterly 2, 1949, S. 198–204.

Gete. Kritiko-biografičeskij očerk, Moskva 1951, S. 177–201. (Man kennt den Kapitalisten Mephisto schon aus Lukács' neugedrucktem Essay, Bern 1947.)

Johann Wolfgang Goethe, Dramaturge, Paris 1956, S. 122–155, der teilweise Tourau-Bayles *Le Symbolisme du second Faust*, 1932, folgt.

Goethes „Faust"-Dichtung. In: *Wirklichkeit und Klassik*, Berlin 1955, S. 245–348.

Gete, Moskva 1950; deutsch u. d. T.: *Goethe*, Essen 1952, S. 158–199. Wie Vil'monts ist diese Deutung bestimmt stalinistisch (und also vielleicht schon überholt).

Goethes „Faust" im Deutschunterricht der 12. Klasse, Der Deutschunterricht 8, 1955, S. 545–581.

Atkins, *Some* [etwa 100] *Lexicographical Notes on Goethe's Faust*, MLQ 14, 1953, S. 82–97; ders., *A Faust Miscellany*, MLN 72, 1957, S. 286 f.; Hohlfeld, *Eine Reihe Faustsplitter*, MW 47, 1955, S. 371–386.

B. Obwohl man löblicherweise in Ländern deutscher Zunge kaum je mehr von *Faust I* als einem an sich selb- oder vollständigen Werk redet – dabei ist erstaunlich, was für eine kleine Rolle die ersten vier Akte des Zweiten Teils in vielen der schon erwähnten Deutungen spielen! –, wird er im Ausland (besonders England und USA) doch öfters so von Übersetzern und Essayisten behandelt. Durch den Tod des Verfassers wurde der feinfühlige Kommentar von Vincenzo Errante nur auf *Faust I* beschränkt, der eine Einheit mit dem weniger logischen *Faust II* bilden sollte[72]. Zuweilen erinnert die Einleitung von Johannes Hohlenberg an anthroposophische Schriften (die humanistische Grundlage habe Goethe später mit christlichen Elementen überdeckt); er bietet aber die nicht ganz von der Hand zu weisende These, Gretchen helfe Faust, die luziferische Seite Mephistos zu überwinden – deutsch und deutlich: eine ethische Läuterung durchzumachen – und bleibe ihm im Geiste gegenwärtig durch den ganzen *Faust II*[73]. Die interessanten „Reader's Notes" in *Goethe's Faust, Part One; Prose Stage Version* vom Regisseur Jack de Leon[74] schreiben z. B. der *Walpurgisnacht* die Funktion zu, eines geläuterten Fausts Bereitschaft für die Welten von *Faust II* symbolisch vorzubereiten. Mehr existentiell-metaphysisch ist die Deutung Vittorio Mathieus, *Faust e il disagio dell' uomo d'oggi*[75], der schon im 1. Teil Ansätze zu einer Rettung aus der romantisch pervertierten Tatmanie in Fausts Sinn für die Form entdeckt; die Anwendung dieser Idee auf die Deutung des 2. Teils wird nur vorgeschlagen; m. E. ist Mathieus Betonung des Wertes der Distanz Goethes klassischer Kunsttheorie (die Mathieu wohl nicht kennt) auffallend gemäß.

Eine besonders überzeugende, alles Allegorische und Moralisierende vermeidende *Einführung in Goethes Faust, beschränkt auf den ersten Teil von Faust I*[76] bietet Gerhard Storz; es sei dies die Tragödie des solitaires, der unter den Beschränkungen der Willensfreiheit (Mephistos „Vernunft") leidet, als er bewußt oder unbewußt nach Seinsfülle strebt; bewundernswert sind Storz' Erhellungen des dramatischen Aufbaus der einzelnen Szenen. Dieselben Szenen betrachtend, versuchte Atkins im Gegenteil auf thematische und formelle Momente hinzuweisen, die sie verknüpfen[77]. Daß Fausts Verjüngung nur symbolisch für ein erotisches Erwachen sei – eine Deutung, die schon in Bratraneks oben erwähntem Kommentar zu finden ist –, hat Friedrich Bruns besonders überzeugend dargetan[78]. Aufsätze von Heinz Politzer[79] und A. H. J. Knight[80] erinnern daran, daß es doch möglich sei, den *Faust* als Drama mit meisterhaft dargestellten Charaktern zu lesen – und daß der „lyrisch-undramatische" Goethe doch den Vergleich mit dem großen Shakespeare ertrage. Daß *The „Wald und Höhle" Monologue in Faust* zeige, Faust habe seine Auffassung des Erdgeists geändert, weil er dank der Liebe ein neues Gefühl für das All besitze, macht Hans Jaeger ganz glaubhaft[81]; weniger überzeugend ist Jantz' These, *The Function of the „Walpurgis Night's Dream" in the Faust Drama*[82] sei die eines Intermezzos zwischen *Faust I* und *II* und eine kultur-

[72] *Il Mito di Faust*, Bd. 2 u. 3: *Commento alla prima parte della tragedia*, Firenze 1952.
[73] Oslo 1949.
[74] London [um 1948], S. 98–106.
[75] Torino 1950, 16 S.
[76] In: *Goethe-Vigilien...*, Stuttgart 1953, S. 149–195; Errante, *Musica e pittura nella poesia del „Faust" ... cantina die Auerbach*, Letterature Moderne 2, 1951, S. 391–408 (deutsch in: Thema 2, Aug. 1949; vgl. auch Anm. 72), ist ein Prunkstück reiner Interpretation.
[77] *A Reconsideration of ... Aspects of the Prologues and Early Scenes...*, MLR 47, 1952, S. 362–373; (Enrights Ablehnung der Deutung von *Zueignung* als Prolog im Stil der englischen Bühne des 18. Jahrhunderts, aaO., 48, 1953, S. 189–193); fortgesetzt als *A Reconsideration of ... the „Gretchen Tragedy"*, ebda., S. 421–434. – In einer Schulausgabe, *The Gretchen Episode from Goethe's Faust*, Boston 1950, bieten Heffner und andere „a self-contained part of the great poem".
[78] *Die Hexenküche*, MW 46, 1954, S. 260–266.
[79] *Gretchen im Urfaust*, MW 49, 1957, S. 49–64.
[80] *Gretchen's Mother*, GLL 5, 1951/52, S. 243–248.
[81] MW 41, 1949, S. 395–404.
[82] MW 44, 1952, S. 397–408; ähnliche Gedanken bei Cotti, vgl. Anm. 156.

orische Vorbereitung für die Einführung eines Geisterchors in der Szene *Anmutige Gegend.* n R. Braziers *The Chronology of Faust, Part One*[83] versucht, die Handlung in einen natura- ischen Rahmen einzusetzen (obwohl die Zeitverkürzung in den ersten Gretchenszenen allein fügen würde, den Wert des Versuchs zweifelhaft zu machen)[84].

C. Sich mit dem gesamten *Faust II* allein befassende analytische Kommentare gibt es nicht, mehr als zwei Drittel der Beiträge, die Teile davon behandeln, sind dem letzten Akt und dem sgang der Handlung gewidmet. Die Gründe dafür, den Faust der Szene *Anmutige Gegend* als selbe Person wie in *Faust I* – und als eine sich läuternde – zu betrachten, stellt Emil Staiger *Fausts Heilschlaf* dar[85]. Rudolf Bachs *Die Kronratszene in Faust II*[86] ist essayistisch, heutige tualität betonend; über Interpretationsschwierigkeiten handelt Hohlfelds *Faust am Kaiser-*[87], worin man mit Erstaunen entdeckt, daß dieser große Verteidiger der Perfektibilitäts- orie Faust hier als nur routinierten Zauberkünstl r sieht („leider ohne äußere Beweise", aus- ommen Mephistos Worte in Akt IV); diese Auffassung der Szenenfolge ist wohl das Resultat Hohlfelds Neigungen zu der kurz vorher von Bruns und Atkins vertretenen Theorie, der tter-Mythos sei eine ad-hoc-Schöpfung um der Weiterführung der Handlung willen – eine eorie, die sich kaum an die alte These, Goethe wollte keine von Mephisto kompromittierte lena einführen, anpassen läßt. *Faust und die Mütter* ist für Rudolf Bach eine Szene pathetischen stes und ethischen Erwachens[88]; Bruns' methodologisch einwandfreier Aufsatz *Die Mütter in thes Faust: Versuch einer Deutung*[89] sieht in ihnen Schemen einer schattenhaft gewordenen rgangenheit (eines Irrwegs); ähnliche Gedanken entwickelt Atkins[90], aber ohne den Müttern einer mephistophelischen Erfindung mythisch-allegorischen Wert zu gönnen und sie mit den als irische Gestalten und gesteigerte Mütter gedeuteten Phorkyaden und Kabiren vergleichend. utungen mehr in der Tradition von Hertz bieten: Endres[91], der in der Mütterszene eine Wen- ng Fausts nach innen und ein ernstes Anwenden von Grundgedanken der Identitätsphilo- hie Schellings erkennen will und im Homunculus den Inbegriff der historischen Aufklärung deckt (wertvolle Hinweise auf Rokokohaftes; sonst Allegorese); Fritz Strich[92], der in dieser estalt eine Allegorie von Goethes Antizipationsidee findet (hier: Antizipieren des klassischen rmideals und der Liebespsychologie); und Maria Selinger, die, neben genetischen Theorien über *munculus motif and the End of the „Classical Walpurgis Night"*[93], die These aufstellt, das Ende Felsbuchtenszene sage, nur die Liebe kann (Helena) lebendig machen. Mehr geistesgeschicht-

JEGP 48, 1949, S. 568–581.
Zu Einzelheiten: F. Dornseiff, *Der Prolog im Himmel*, Wissenschaftliche Zeitschr. d. Univ. Greifswald 5, 1955/56, S. 143–144 (drei Kategorien im Erzengelhymnus); Dorothea Kuhn, *Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten*, G 14/15, 1952/53, S. 347–349 (*schwanken* als morphologischer Begriff Goethes); Richard Flatter, *Mephisto und die Handlungsfreiheit*, CWGV 60, 1956, S. 37–40 (vor *frei erscheinen* ergänze „nur"); Atkins, *Geistes Kraft und Mund*, MLN 66, 1951, S. 331 (Versuch, den Widerspruch zwischen V. 378 u. 385 zu beseitigen); Tage Ahldén, *Ererbtes Erwerben*, Annales Acad. Scient. Fennicae, B 84, 1954, S. 513–530, betont das Sprichwörtliche; M. Winder, *Der Grasaff! Ist er weg?*, GLL 7, 1953/54, S. 296, deutet das Nomen im Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts; Seidlin, *Ein Teil von jener Kraft ... ?*, WW 8, 1957/58, S. 213–216 (Interpretation der Verse aus der Perspektive des Teufels).
HAR 2, 1947, S. 251–257.
Neue Deutsche Hefte 4, 1954, S. 263–273.
E 50, 1956, S. 249–270.
In: *Festgabe für Wilhelm Hausenstein*, München 1952, S. 24–33.
MW 43, 1951, S. 365–389.
The Mothers, the Phorcides and the Cabiri, MW 45, 1953, S. 289–296.
Faust-Studien. Mütter-Mythos und Homunculus-Allegorie ..., Bonn 1949, 124 S.; K. Kerényi, *Das Ägäische Fest* (1950[3], mit neuem Abschnitt V, worin gegen Reinhardt darauf bestanden wird, das Vater-Tochter-Verhältnis sei eher universal als individuell Goethisch zu deuten), erschien zuerst 1940.
Homunculus, PEGS 18, 1948, S. 84–116.
MLR 41, 1946, S. 177–186.

lich ist die Allegorese Richard Hoenigwalds[94], der hier einen Übergang vom spätscholastischen Mittelalter zur Hochrenaissance (Helena als antikes Element plus moderne Naturwissenschaft) sieht; ähnliche Momente werden von Rehder[95] hervorgehoben, der Fausts Erlebnis der Metamorphose betont und in dem Schwinden normaler Zeitbegriffe (Szenensimultaneität) eine Vorbereitung des Helena-Aktes erkennen will. (Nur wenn die *Klassische Walpurgisnacht* und der Helena-Akt – wie in Atkins' *Analysis* – als Träume gelesen werden, ist es m. E. möglich, das Hineindeuten eines nicht vorhandenen kausalen Zusammenhanges zwischen beiden Szenen zu vermeiden.)

Auch Robert Mühlers *Goethes „Helena" und die klassisch-romantische Synthese*[96] deutet Homunculus allegorisch (Geschichte und Poesie führen Faust zu Helena), indem Goethes seit 1796 bekundetes Interesse für Romantisches als Erklärung des gleichzeitig griechisch-tragischen und romantisch-opernhaften Charakters des ganzen *Faust II* geboten wird. Eine Entwicklung von antikem zu renaissancehaftem Klassizismus innerhalb des Helena-Komplexes glaubt Rudolf Pannwitz[97] zeigen zu können. Methodologisch solider und fruchtbarer als die meisten Homunculus- und Helenastudien ist Wolfgang Schadewaldts *Faust und Helena*[98], worin von Goethes Auffassung der Schönheit als vitalen Prinzips und höchsten Produkts der Natur ausgegangen wird; nicht ohne Umschweife, aber ohne alles Moralisieren kommt er zu dem Schluß, Helena symbolisiere eine veredelnde Täuschung, die zu einer Steigerung Fausts geführt habe; weniger überzeugt die These, die *Klassische Walpurgisnacht* repräsentiere ein Suchen nach dem Lebensquell (dem Wasser), leite also zur vitalen Helenagestalt über oder die gewiß kluge Deutung der Mütter als Moiren („Verteilende"). Während Schadewaldt versucht, der dramatischen Handlung so wenig Gewalt anzutun wie möglich, gelingt es Seidlin, in Helena einen echten dramatischen Charakter zu entdecken; in seiner Deutung des 3. Akts als Darstellung der Überwindung des mythisch-gebundenen Menschen wird Helena mit vielleicht zu realen Antezedenzien ausgestattet und als des symbolischen Prozesses zu bewußt gezeigt[99]. Auch Walter Weiß[100] gelingt es, auf echt dramatische Werte in diesem Akt hinzuweisen, indem er auf eine große Zahl von Indizien hindeutet, die gegen die gewöhnliche Auffassung Mephistos als einer zunehmend bedeutunglos und lächerlich werdenden Gestalt in *Faust II* sprechen, und so kann er Mephistos immer umstrittene *Halte fest*-Verse als seiner Rolle vollständig gemäß interpretieren. – Daß in letzter Zeit über Akt IV keine einzige Einzelstudie geschrieben worden ist, ist doch erstaunlich, hängt aber wohl teilweise mit der Erkenntnis zusammen, Goethes künstlerische Leichtigkeit und Ironie harmonisiere mit dem weitverbreiteten Bilde eines existentiell-unglücklichen oder durch tragische Erlebnisse wieder halbchristlich gewordenen Dichters nicht.

Trotz immer tieferen Verständnisses für *Faust II* werden die letzten Szenen der Tragödie von der überwiegenden Zahl der Deuter mit minimaler Beziehung auf die vier vorhergehenden Akte – und oft auch auf die Gretchenhandlung – behandelt (weshalb die Literatur über Wette und Pakt hier behandelt wird); Ausnahmen sind die Kommentare, worin ein sich entwickelnder oder sich

[94] *Homunculus. Eine Problemskizze zu Goethes „Faust".* In: *Natur und Geist, Fritz Medicus zum 70. Geburtstag*, Erlenbach-Zürich. 1946, S. 90–112.

[95] *The Classical Walpurgis Night* ..., JEGP 54, 1955, S. 591–611. – Erich Franz, *Die verlorene Hades-Szene in Goethes Faust II*, GRM, N. F. 7, 1957, S. 343-349, der die *Klassische Walpurgisnacht* als „glänzende Heerschau der Antike" deutet, sieht im Schlußchor Reste des Päans auf Helena.

[96] CWGV 61, 1957, S. 21–30.

[97] *Die Vereinigung des Klassischen und Romantischen in Goethes Helena.* In: *Der Nihilismus und die werdende Welt*, Nürnberg 1951, S. 217–237.

[98] ...: *Zu Goethes Auffassung vom Schönen und der Realität des Realen im 2. Teil des Faust*, DVLG 30, 1956, S. 1–40.

[99] *Helena. Vom Mythos zur Person*, PMLA 62, 1947, S. 183–212.

[100] *Der Helena-Akt ... und Mephisto*, Innsbrucker Beiträge 4, 1956, S. 75–85 (vgl. seine Dissertation, *Goethes Mephisto. Entwicklung und Wesen vom „Faust II" aus gesehen*, Innsbruck 1952); zu V. 9506: Werner Vordtriede, *Zu Goethes Morphologie*, Trivium 6, 1948, S. 218–223.

...ernder Faust erkannt wird, und die Beiträge von Werner Kohlschmidt[101] (Symbolübereinstimmung im 2. und 5. Akt), Joachim Rosteutscher[102] (gemeinsamer Ursprung von Helena und Poenitentium-Gretchen im Friederikenerlebnis) und Eva Alexander Meyer[103] (Akt IV: Revolution und Anarchie; Akt V: Sorge als die Drohung einer Welt ohne Glaubens- oder Regierungsideen). Im allgemeinen wird Fausts Erlösung vom sozialen Standpunkt her günstig, vom religiösen her ungünstig beurteilt; nur selten wird die Frage gestellt, ob eine gebotene Deutung in Einklang zu bringen sei mit Goethes eigenen Anschauungen (Ausnahmen: B. Q. Morgan[104] und Max Pollak[105]), und beinah nie weist man bei Wertungen des Schlusses darauf hin, daß „tragisch" mehr als einer Weise begriffen werden kann (wie es z. B. Morgan tut). Im Gegensatz zur existentiellen Auffassung jeden Mißerfolges als einer Tragödie betonte Thomas Mann in seiner *Ansprache im Goethejahr*[106], daß Goethes tragische Ironie doch nicht pessimistisch sei. Während Mann einen einseitigen Nachdruck auf das ihm doch sehr wichtige Soziale legt, finden andere Kritiker Basis für Fausts Rettung in seiner (späten) Anerkennung sozialer Werte – so Harry Steiner[107], dessen Faust aufhört, Romantiker zu sein (und dessen Verbrechen an Philemon und Baucis dadurch gerechtfertigt ist, daß es der Gesellschaft dient!), Léon Pollak[108], A. F. Freestle[109] (Fausts Demut von gleicher Bedeutung), Albert Salomon[110] (der nie nachlassende Wille Schöpferischen wird schließlich mit sozialen Werten harmonisiert) und Hohlfeld[111] (es wird lange Periode ethisch motivierter Rechtlichkeit nach dem Ende von Akt IV postuliert – halb das übertriebene Schuldgefühl Fausts nach der Ermordung von Philemon und Baucis, ja keine gewollte Untat ist).

...dem großen Interesse für die Gestalt der Sorge spiegelt sich ein etwas einseitiges Interesse ...Fausts moralische Entwicklung (als ob tragische und ethische Schuld oder Unschuld identisch ...müßten!). In P. Westras Erklärung der Sorge als Fürsorge (Verkörperung von Fausts bisher ...ndem Verantwortlichkeitsgefühl) spielt immerhin das soziale Moment eine Rolle[112], aber ...iger ist die Identifizierung von Sorge mit Reue, wie sie von Paul Stöcklein vollzogen wird[113]. ...o Gruenanger, der in seiner Betonung der Moralitäten Wiese viel schuldet, läßt Faust im ...en Augenblick durch die Sorge bekehren[114] (Drama des Durchbruchs!); seine wertvollen

Klassische Walpurgisnacht und Erlösungsmysterium. Zum Verhältnis von Antike und Christentum in Faust II. In: *Form und Innerlichkeit*, Bern 1955, S. 97–119 (längere Fassung: *Zeitwende*, 1949).
Helena, Una Poenitentium. In: *Das ästhetische Idol*, Bern 1956, S. 176–190, 190–194.
Zeitgeschichte und Vorschau in den letzten Akten von Faust II. In: *Politische Symbolik bei Goethe*, Heidelberg 1949, S. 104–160.
Goethe on Goethe's Faust, Symposium 8, 1954, S. 102–112.
Some Thoughts on the Death and Salvation of Goethe's Faust, PEGS 21, 1952, S. 107–131.
Gesammelte Werke, Berlin 1955, Bd. XI, S. 485–501.
Faust's Pact with the Devil, PMLA 71, 1956, S. 180–200.
Faust's verblinding, Neophilologus 32, 1948, S. 161–173; *Zu Fausts Tod und Verklärung*, ebda. 35, 1951, S. 108–110 (gegen die Identifikation von Aufseher und Mephisto).
The Problem of Faust, Contemporary Review 178, 1950, S. 364–368.
Goethe, Faust and Worry, 12th Street: A Quarterly 2, 1949, S. 205–215.
Weitere Betrachtung zum irdischen Ausgang. In: *Fifty Years with Goethe*, Madison 1953, S. 92–126. – Wenig Neues bei Eugen Wohlhaupten, *Recht und Staat in Goethes Faust.* In: *Dichterjuristen*, Tübingen 1953, Bd. I, S. 356–389. Feine Bemerkungen zum Paktproblem bietet Georg Quabbe, *Die Wetten in Goethes Faust.* In: *Goethes Freunde. Drei Essays*, Stuttgart 1949, S. 57–128.
Revue des langues vivantes 20, 1954, S. 285–296. H. Moenkemeyer, *Erscheinungsformen der Sorge bei Goethe*, Gießen 1954, 198 S., enthält lexikographisch Wertvolles.
Die Sorge. In: *Wege zum späten Goethe*, Hamburg 1949, S. 67–124. Vgl. auch Karl Wollf, *Fausts Erlösung*, Nürnberg 1949, und *Fausts Persönlichkeit.* In: *Goethe Year*, London 1952, T. IV, S. 53–59.
Il problema della teodicea nel V⁰ atto del Secondo Fausto, Humanitas 11, 1956, S. 639–653.

Beobachtungen über mehrere an die Schicksalstragödie erinnernde Momente scheinen mir aber gegen seine Auffassung Fausts als eines moralisch freien Menschen zu sprechen. Sehr weit verbreitet, aber meistens von dilettantischen Lesern verkündet ist die trotz der Existenz der Szene *Bergschluchten* verfochtene These, Faust sterbe als ein der Erlösung unwürdiger Sünder – so E. W. Eschmann[115] (der *Fausts Utopie* als Welt des kollektiven Materialismus deutet) und Heinz Flügel[116] (selbst die Magie, ein schlimmer Ersatz für den Glauben, ist jetzt nicht mehr Fausts). Daß ein unreuiger Faust doch gerettet wird, wird immer wieder als Beweis dafür gesehen, daß es Goethe leider an jedem Sinn für die moralische Unzulänglichkeit des Menschen fehle[117] (als ob Goethes ‚*immer gewissenlos Handelnder*' doch in jedem Augenblick ein Handelnder wäre!); was Roy Pascal[118] als Merkmale eines gemäßigten Relativismus betrachtet, sind für Walter Muschg[119] Beweise von Goethes romantischem Amoralismus (Sorge als relativiertes Schuldgefühl). Während Hans Joachim Schrimpf[120] in *Faust* die Tragödie der unproduktiven Tat in einer entgötterten Welt entdeckt (Gegensatz: *Wilhelm Meisters Wanderjahre*), läßt Th. E. Absil das sonst ähnlich gedeutete Drama mit der Läuterung eines die Schuld anerkennenden Helden enden[121]. Daß die Rettung eines nicht geläuterten Faust nicht nur die Schlußszene, sondern auch die ersten vier Akte von *Faust II* überflüssig machen würde, ist ein logischer Schluß, der wenigen Exegeten auffällt; mit löblicher Konsequenz läßt aber Francisco Maldonado de Guevara[122], der auf selten bemerkte Barockmomente in *Bergschluchten* hinweist, einen der Magie oder dem Lebenswillen entsagenden Faust durch einen deus ex machina von dem ethisch-deutschen Verteufeltsein retten, während Erwin G. Gudde sich damit begnügt zu behaupten, daß beide Teile des Dramas unbefriedigend schließen[123]. In seiner Betrachtung *Fausts „Vorschau" im Lichte von Schillers Aesthetischen Briefen* will Schuchard zeigen, wie der sterbende Faust des Utilitarismus schuldig ist und daß er nur gerettet wird, weil Goethe selbst konziliant war[124].

Die Auffassung, daß Faust gerettet wird, weil er Gott oder die Moral rechtzeitig entdeckt hat, erlaubt manchem Erklärer, den *Faust* gleichzeitig als Tragödie und Mysterienspiel (als humanistisch und christlich)[125] oder Faust als einen die Gnade verdienenden Unverbesserlichen aufzufassen[126]. Daß diese Gnade nicht notwendigerweise als Symbol einer Konfession oder Transzendenz betrachtet werden muß, wird aber verschiedentlich betont – so von Walter A. Kauf-

[115] HAR 3, 1948/50, S. 608–616.

[116] *Fausts Ende*. In: *Geschichte und Geschicke*, München 1946, S. 173–191; weniger überzeugend: *Faust hinter dem Stacheldraht*, Hochland 40, 1948, 287–290.

[117] Richard Kroner, *Goethe's Faust, The Tragedy of Titanism*. In: *The Tragic Vision and the Christian Faith*, hrsg. von N. A. Scott, New York 1957, S. 153–173; Dorothy L. Sayers, *The Faust Legend and the Idea of the Devil*, PEGS 15, 1945, S. 1–20; G. V. Amoretti, *Faust ... versione integrale*, Torino 1950 (Einleitung); Reinhold Schneider, *Fausts Rettung*, Baden-Baden 1946.

[118] *Faust*. In: *Essays on Goethe*, hrsg. von W. Rose, London 1949, S. 97–120.

[119] *Tragische Literaturgeschichte*, Bern 1953², S. 529f.

[120] *Gewalt und Folge. Faust und Wilhelm Meister*. In: *Das Weltbild des späten Goethe*, Stuttgart 1956, S. 84–103.

[121] *La divina commedia en Faust*. In: *Verzamelde Opstellen, geschreven door oudleerlingen van ... J. H. Scholte*, Amsterdam 1947, S. 110–140.

[122] *La renuncia de la magía en el Quijote y en el Fausto*, Anales cervantinos 2, 1952, S. 1–109.

[123] *Goethe and his Faust*, South Atlantic Quarterly 49, 1950, S. 219–225.

[124] JEGP 48, 1949, S. 533–542. – Fausts lieblose Selbstsucht auch bei Eugen Gürster, *Faust und Don Quijote oder Das Geheimnis der Person*, Neue Rundschau 61, 1950, S. 406–425.

[125] Karl Thieme, *Faust im Zwielicht*, Schweiz. Rundschau 51, 1951, S. 438–440; ders., *Goethes Faust-Tragödie als Zeugnis seiner religiösen Entscheidung*. In: *Der Mensch vor Gott*, Düsseldorf 1948, S. 177–190. – Johannes Pfeiffer, *Zum Faust-Bild der Gegenwart*, Die Sammlung 3, 1948, S. 687–694, und *Faust und kein Ende*, ebda. 5, 1950, S. 365–368. – Henri Birven, *Der Sinn des Faust-Schlusses*. In: *Goethes offenes Geheimnis*, Zürich 1952, S. 68–78.

[126] Werner Milch, *Wandlungen der Faustdeutung*, ZfdPh 71, 1951, S. 23–38.

[127], Julius Richter[128] (ewige Liebe als schöpferische Kräfte des Kosmos), Ernst Bloch[129], [130] (Liebe und Tätigkeit als komplementäre Wege zum Besten; Anfänge einer Läuterung im na-Akt), Jantz[131] (der Chorus mysticus auf den ganzen *Faust*, nicht nur auf Fausts Rettung gen), Walter Gausewitz[132] und Atkins[133] (*Bergschluchten* als des sterbenden Fausts Traumktion der höchsten Werte, die er anerkennt; gleichzeitig eine Reprise aller wichtigen Themen Motive der beiden Teile des Dramas). Eine sich nur auf dramatisch-psychologische Momente entrierende Erklärung des Schlußaktes hat Hans Jäger gegeben; wohl besonders wichtig ist Hinweis auf Symptome der Selbstunzufriedenheit in Faust vor der Ermordung von Philemon und Baucis (die Sorgeszene also dramatisch-psychologisch völlig vorbereitet)[134]. Auf außerliche Faktoren machen aufmerksam Carl Jacob Burckhardt[135] (das Tragische in der Unerreichkeit des menschlichen Willens, wenigstens teilweise aufgehoben durch die erlösende Vision kosmischen Ordnung), Johannes Leibl[136] (durch das, was er gelernt hat, wird Faust vom n gerettet) und Hans Leisegang[137], der bei dem Hinweis auf Fausts Standhaftigkeit als Bedingung seiner Rettung an andere Tragödienhelden Goethes erinnert, die doch schließlich zu Art innerer Reife gelangen.

III. Thematische und strukturelle Studien.

Trotz der in letzter Zeit stark erweiterten Auffassung des Begriffs „Mythos" sind erstaunlich Versuche gemacht worden, den ganzen *Faust* – nicht nur einzelne Teile davon – vom thischen her zu deuten, ohne daß der Exeget sich schon bewußt oder unbewußt ganz mit einer mmten Philosophie oder Religion identifiziert, wie es so oft der Fall bei den soeben durchterten Betrachtungen zum ganzen Drama und dessen Ausgang gewesen ist. Aus der Perspekder spätromantischen Mythologie (Bachofen) interpretiert Werner Danckert (*Goethe, Der thische Urgrund seiner Weltschau*, Berlin 1951, 625 S.) mehrere Aspekte des *Faust* (bes. *Faust II*) Zusammenhang mit Themen wie: Wiedergeburt, Geschichte, Musik, Das Dämonische, usw. Ausnahme unter den das Mythische betonenden Kritikern bildete Charles Roden Buxton, ssen posthumer Monographie *Prophets of Heaven & Hell: Virgil, Dante, Milton, Goethe*[138] eine risch-objektive Deutung des Dramas als dichterischer Verkörperung eines kosmischen thos des deistisch-humanistischen Individualismus geboten wird. Seitdem Jung den *Faust* als hemistisches Drama hat lesen wollen (vgl. *Psychologie und Alchemie*, Zürich 1946), versucht , nicht nur *Klassische Walpurgisnacht* und Helena-Akt mit Hilfe mythologischer Erkenntnisse rläutern (Kerényi, Hungerford usw.), sondern auch das ganze Werk: so Linda Fierz-David hrer Deutung der Hypnerotomachia[139], so W. Vloedgraven-Stuyver bei seinem Hervorheben

Goethe's Faith and Faust's Redemption, MW 41, 1949, S. 365–375.
Das Menschenlos in Wolframs Parzival und Goethes Faust, In: *Wolfram-Jahrbuch* 1953, S. 7–22.
Figuren der Grenzüberschreitung: Faust und die Wette um den erfüllten Augenblick, SuF 8, 1956, S. 177–212, bes. S. 189–200.
Der faustische Sinn des „Ewig-Weiblichen". In: *Fragen und Forschungen ... für Theodor Frings*, Berlin 1956, S. 378–398.
The Place of the „Eternal-Womanly" in Goethe's Faust Drama, PMLA 68, 1953, S. 791–805.
A Re-View of Faust's Last Hours, MW 41, 1949, S. 405–414.
Irony and Ambiguity in the Final Scene of Goethe's „Faust". In: *On Romanticism & the Art of Translation* [Zeydel-Festschrift], Princeton 1957, S. 7–27.
(M 390).
Gedanken über Goethes Idee der Gerechtigkeit, Neue Schweizer Rundschau, Mai 1951, 1.H. Zugl. in: *Reden und Aufzeichnungen*, Zürich 1952, S. 7–28.
La risurrezione di Faust, Antroposofia 4, 1949, S. 153–160.
Schuld und Schicksal in Goethes Dichtung, Die Sammlung 3, 1948, S. 160–172.
Cambridge 1945, 115 S.
The Dream of Poliphilo, New York 1950. (Mater Gloriosa als anima, Helena als anima-Bild usw.)

des typischen Gangs nach innen in der zweiten Lebenshälfte des Menschen[140], so der die alchemistische Symbolik mehr betonende R. D. Gray (vgl. oben). Strenge Anhänger der Freudschen Konfession scheinen seltener vorzukommen, aber in der Betonung sexueller Symbolik bei Browning (vgl. oben, S. 424, zum *Urfaust*) und in A. Didier Graeffes Versuch, im Sexuellen das Vereinheitlichende des ganzen *Faust I* zu entdecken[141], ist wohl Freuds Einfluß zu erkennen. Wie eine Weltanschauung mythisch-religiösen Wert annehmen kann, zeigen die schon oben erwähnten Marxistischen Interpretationen; ein reinerer Hegelianismus ist zu finden in Corrado Rizzas *Faust o del Lavoro*[142] oder bei Ernst Bloch[143], die Göschels Gleichsetzung von *Faust* und *Phänomenologie des Geistes* auf ihre eigene Weise entwickeln, während Konrad Pfeiffers *Zum höchsten Dasein ...* (M 393) ein Musterbeispiel der Allegorese aus dem Geiste Schopenhauers bildet.

Um der Verwirrung zu entkommen, die dadurch entstanden ist, daß man die an den *Faust* gelegten Maßstäbe von außen her geholt hat, ist – besonders seit Wilhelm Emrichs bahnbrechender Monographie *Die Symbolik von Faust II* (1943[1], M 391, N 99) – immer wieder der Versuch gemacht worden, den Wert der konstituierenden Momente im Zusammenhang mit dem sie enthaltenden Text genauer zu definieren. Emrichs Verfahren[144] ist im Grunde genetisch; er nimmt an, die Vorformen eines Symbols oder Bildes in Goethes früherem Gebrauch bestimmen dessen Sinn im Kontext des *Faust*. Es läßt sich aber fragen, ob es nicht auch Mutationen geben könnte, ob nicht gelegentlich im *Faust* ein Motiv mit neuem Sinn gebraucht wäre; in den meisten Fällen sind Emrichs Erläuterungen nicht zu beanstanden, es wäre aber unkritisch, für jede absoluten Wert zu beanspruchen. Bei seinem feinen Gefühl für die Textur der Goetheschen Dichtung, seiner Aufgeschlossenheit für Goethes Bilder, scheint Emrich, dessen überscharfe Unterscheidungen zwischen *Faust I* und *II* nicht überzeugend begründet sind, zu vergessen, daß die äußere Form des *Faust* den Kritiker doch verpflichtet, sich mit anderen dramatischen Momenten als denen des Maskenzuges zu befassen: es ist gewiß nicht logisch, zu behaupten, man dürfe die Dichtung als Entwicklungs- oder Charakterdrama nicht lesen, weil man das bisher nie in ganz befriedigender Weise getan hat; denn man darf nicht annehmen, daß jede, vielleicht an sich gute kritische Methode notwendigerweise gut angewandt worden sei; und es läßt sich fragen, ob nicht mehr zu einem poetischen Meisterstück gehöre, als nur die von Emrich glänzend bewiesene symbolisch-thematische Einheit von *Faust II*. Immer wieder aber kommt Emrich zu Schlüssen, die klar gegen die sofort nach dem 2. Weltkrieg herrschende theologisierende Deutung des Werkes sprechen, und so kann man sagen, daß – trotz seines kaum transparenten Stils – sein Buch ein höchst bedeutsamer, wichtiger Beitrag sowohl zur *Faust*forschung als (selbstverständlich) zur Goethephilologie ist.

Mehr einseitig vom Begrifflichen her hat Atkins die dichterische Intention und die poetischen Mittel ihrer Verwirklichung analysiert in *The Evaluation of Romanticism in Goethe's Faust*[145], indem er die im Texte enthaltene Bewertung von Symbolen für verschiedene Arten der Romantik (primitivistisch, utopisch, exotisch usw.) untersucht und zu dem Schluß kommt, Faust entdecke allmählich den Unterschied zwischen romantisch-vager Sehnsucht und klassisch-zielbewußtem Streben (Gegensatz zu diesem: Sorge oder taedium vitae). L. A. Willoughby verwendet Goethesche Grundbegriffe (Morphologie) in *Faust als Lebensorganisation*[146], wobei auf den leitmotivischen Wert einzelner Wörter hingewiesen wird. Die zweifache Bedeutung des Lichts als Strukturmotiv

[140] *Goethe's Faust als Drama van de Tweede Levenshelft* [Scholte-Festschrift], S. 233–247.
[141] *Goethe's Faust. Ego and Alter Ego.* In: *Goethe on human creativeness*, hrsg. von Rolf King, Athens/Ga. 1950, S. 179–198.
[142] In: *Itinerari I*, Siracusa 1953, S. 49–96.
[143] *Das Faustmotiv in der Phänomenologie des Geistes*, Neue Welt 4, Nr. 16, 1949, S. 71–86. Zugl. in: *Zu neuen Ufern*, Berlin 1950, S. 161–178.
[144] Untertitel: *Sinn und Vorformen*, 2. durchgeseh. Aufl., Bonn 1957, 482 S.
[145] JEGP 54, 1955, S. 9–38.
[146] In: *Goethe und die Wissenschaft. Vorträge d. Internationalen Gelehrtenkongresses zu Frankfurt 1949*, Frankfurt 1951, S. 35–51.

...Handlungssymbol hat Geneviève Bianquis betont[147]; noch aufschlußreicher ist Rupprecht ...haeis *Die Farbenlehre im Faust*[148], da er eine weit größere Zahl von zugehörigen Themen be...tet (besonders wertvoll die Wiederbestätigung der Wichtigkeit der Beg...iffe Polarität und ...erung aus neuen Perspektiven). Einzelsymbole haben Hennig Brinkmann (N 101) und Carl ...[149] betrachtet: jener betont den negativen Wert des Feuers („Zwischen Prometheus und ...fer ...“ – Deutung des *Faust* als einer „echten“ Tragödie mit angehängtem Epilog), dieser ...ositive Bedeutung der Zikade, deren Antezedenzien im 18. Jahrhundert – wie die des „guten ...schen“ – sinnvoll dargelegt werden (optimistische Auffassung des *Faust*-Schlusses, aber ...Betonung des konditionalen *wenn* in V. 12095). Robert Mühler, *Der Lebensquell: Bildsymbole ...oethes „Faust“*[150], erörtert die Vorgeschichte des von Browning und anderen als erotisch ge...eten Quellsymbols, indem er dessen religiös-mythische Aspekte hervorhebt; Mühler ist einer ...wenigen Kritiker, die künstlerisch Positives im 4. Akt von *Faust II* erkennen; wichtiger aber ...s, daß er das Drama als Ausdruck des religiösen Synkretismus des späten 18. Jahrhunderts ...zeugend auslegt.

...on geistesgeschichtlichen Prämissen (und einer Übersicht der großen Entwicklungslinien ...*Faust*forschung) geht Santolis Deutung von *Faust I* als Ausdruck der Stilkrise desselben ...chtlichen Moments, da Goethe als erster die Kunst des Numinosen meistert, aus[151]. Trotz ...Titels, *The Veil of Beauty; Some Aspects of Verse and Prose in Shakespeare and Goethe*[152], ...ier Aufsatz von Richard Flatter nichts mit Symbolforschung zu tun, denn er ist nur Ausdruck ...des Verfassers Abneigung gegen die ästhetischen Ideale der deutschen Klassik (die Prosa ...*Urfaust* wird den Versen von *Faust I* vorgezogen). Daß aber eine sprachwissenschaftlich-...ktive Analyse des *Faust*-Textes wohl interessante thematische oder motivartige Momente ...eigen würde, hat W. F. Twaddell in *The Kerker Lexicon and the Gretchen Episode*[153] bewiesen ...e zu wichtigen neuen Erkenntnissen für diese Szene zu kommen).

...as Lyrische im *Faust* hat Staiger in seinem zweiten Goethe-Band sehr betont (*Faust I* sonst ...„Schwammfamilie“ von Szenen); in seinem Hinweis auf Zusammenhänge mit den Balladen ...1797 entwickelt er Gedanken, die Hans Eichner in seinen *Bemerkungen zur Form von Goethes ...önig in Thule*“[154] halb antizipiert hatte. (Da diese Ballade einen doch unverkennbaren sym...schen Sinn hat, dürfte man wohl schließen, daß die Symbol- und Formforschung zusammen ...leicht einmal den besten Schlüssel zum *Faust* bieten werden.) Auch Barker Fairley[155] ist hier ...nennen, erstens, weil er das Symbolhafte der dramatischen Gestalten stärker betont als viele ...ere Kritiker, zweitens, weil er – der Dichtung theatralische Wirksamkeit absprechend (einer ...tung, nebenbei gesagt, die, wie ich aus persönlicher Beobachtung weiß, ein an zweistündige ...ke gewohntes amerikanisches Publikum auch in mittelmäßiger Übersetzung drei Stunden ...g gespannt hält) – das Lyrische und den lyrischen Anlaß des Werkes betont und darin ein ...es, dialektisches Formprinzip entdecken will; trotz vieler feinfühliger Beobachtungen über ...zelheiten befriedigen aber Fairleys Essays oder Vorträge nicht ganz, wohl, weil sein *Faust* ...ten Endes kaum genug bestimmte und bestimmende künstlerische Eigenschaften behält, ...als Kunstwerk wirken zu können. Dagegen ist die sorgfältige und fleißige Monographie von

...*Faust, poème de la lumière*, EG 4, 1949, S. 139–147. Zugl. in: *Etudes sur Goethe*, Paris 1951, S. 143–151.
...G 10, 1947, S. 59–148. – Mehr speziell ist Momme Mommsen, *Der „Schalk“ in den Guten Weibern und im Faust*, G 14/15, 1952/53, S. 171–202 (Entwicklung und Gebrauch dieses Begriffes bei Goethe).
Faust und die Zikade. Das Faustsymbol, E 46, 1952, S. 31–47.
DVLG 31, 1957, S. 38–69.
Prospettive sul Faust, RLMC 1, 1950/51, S. 255–268. Zugl. in: *Goethe e il Faust. Due saggi*, Firenze 1952, S. 27–60.
JEGP 50, 1951, S. 437–450.
MW 45, 1953, S. 355–370.
MW 43, 1951, S. 405–408.
Goethe's Faust. Six Essays, Oxford 1953, 129 S.

Jürg Cotti, *Die Musik in Goethes „Faust"*[156], zuweilen vielleicht zu positivistisch; sie bringt aber das Material zusammen, das uns erlaubt, viele musikalische Motive gerechter als vorher zu werten, wenn auch Cottis eigene Schlüsse zuweilen kaum zu rechtfertigen sind. Während Cotti dem Opernhaften großes Gewicht beilegt, wird von Irene Seydel der „Mummenschanz"[157] als Urform des Theaters gedeutet, woraus in der gleichnamigen Szene die Anfänge des späteren Dramas entwickelt werden; obwohl mehr von kulturgeschichtlichem als literarischem Interesse, ist dieser Aufsatz wieder ein Symptom des seit 1949 allmählich neuerwachenden Bewußtseins, daß *Faust* doch vielleicht ein Drama sei. Die wichtigsten Sonderbeiträge in diesem Zusammenhang sind die von Norbert Fuerst: *The Pentalogy of Goethe's Faust* (M 390) weist auf stilistische und strukturelle Momente hin, die eine Fünfteilung des Dramas rechtfertigen, und die vielen Szenen die dramatische Funktion absprechende Dreiteilung in Liebes-, Schönheits- und Herrschertragödie ersetzen könnten; *Zur Gruppenbildung der Faustgestalten*[158], *Die phantasmagorischen Gestalten des „Faust"*[159] und *Zur Gestaltenfülle des Faust*[160] machen immer wieder darauf aufmerksam, mit welchen einfachen Mitteln das ganze Drama zu inszenieren wäre, bieten aber auch wertvolle Beobachtungen zu Goethes Behandlung von chorischen und musikalischen Elementen. Das Interesse für Strukturelles zeigt auch R. Ayraults Deutung von *Faust II*, 5. Akt, als „le double inversé" des *Faust I*[161], und für den dramatischen Wert der *Faust*gestalten zeugt Erwin Ackerknechts sonst kaum wichtiger Aufsatz über *Die Gegengestalten im Faust*[162]. Daß aber das Dramatische auch bei synthetisch-thematischer *Faust*-Deutung eine wichtige Rolle spielen darf, ist an dem schon in den zwanziger Jahren geschriebenen Goethebuch von Robert Hering zu zeigen, *Wilhelm Meister und Faust, ihre Gestaltung im Zeichen der Gottesidee*[163], denn hier ist der Rhythmus der vom Verfasser gesehenen Entwicklung doch im Grunde dramatisch aufgefaßt (vgl. z. B. die Erdgeistdiskussion).

Vielleicht wird einmal die Berücksichtigung der in der neueren *Faust*-Forschung wenig verwerteten Ergebnisse der Theatergeschichte noch vieles im *Faust* aufhellen und, zusammen mit Studien auf dem doch eng damit verwandten Gebiet der Symbol- und Formforschung, zu etwas mehr Übereinstimmung über die fundamentalsten Fragen der *Faust*-Deutung führen[164].

[156] Winterthur 1957, 98 S.
[157] Forschungen und Fortschritte 25, 1949, S. 36–39.
[158] MW 41, 1949, S. 19–29. – Vgl. auch Anni Carlsson, *Goethes 'Faust' als mythisches Weltbild*, DVLG 33, 1949, S. 433–448.
[159] MW 41, 1949, S. 277–289.
[160] MW 39, 1947, S. 297–303. – Alwin Kronacher, *Goethes Faust, Zweiter Teil als Theaterstück*, GR 23, 1948, S. 42–54, enthält wohl typische Bemerkungen eines unter dem Einfluß des naiven Realismus stehenden Regisseurs.
[161] *La structure du V^e acte dans la deuxième partie du „Faust"*, EG 6, 1951, S. 231–239.
[162] G 11, 1949, S. 117–133.
[163] Frankfurt 1952, 478 S.
[164] Für die Geschichte des Faustthemas vor und nach Goethe (Übersetzungen, Nachahmungen, Einflüsse usw.) sei auf die Bibliographie von Eppelsheimer und auf die schon erwähnten Werke von Butler, Dédéyan und Bianquis hingewiesen. (H. H. J. de Leeuwe, *Faust als Schauerdrama* [Scholte-Festschrift], S. 248–271, befaßt sich mit der holländischen Bühnengeschichte!)

Mitteilungen

Geistliche Lyrik des späten Mittelalters aus unbekannten Handschriften

von

Gerhard Eis (Heidelberg)

n folgenden werden einige religiöse Lieder und Sprüche des Spätmittelalters mitgeteilt, auf ch während der letzten Jahre in Neuerwerbungen meiner Handschriftensammlung und in aus-gen Bibliotheken gestoßen bin. Eine Anzahl weiterer Funde, deren Bestimmung mir bisher nicht gelungen ist, hoffe ich später bekanntmachen zu können; unter diesen noch nicht iden-rten Stücken befinden sich auch weltliche Lieder. Die Mitteilung solcher Findlinge dürfte acht sein, weil sie neue Varianten und neue Nachweise für die Verbreitung und Wirkungs-ung der altdeutschen Lied- und Spruchdichtung bieten.

Das Mariengebet, das Maria selbst gelehrt hat

wie nach dem *Neuen Testament* Jesus selbst ein Gebet, das *Vaterunser*, formuliert hat[1], bt das Lukasevangelium auch Maria die Urheberschaft eines Gebetes, des *Magnificat*, zu[2]. egte den Gedanken nahe, daß die Gottesmutter auch noch andere Gebete gedichtet, bzw. nbart haben könnte, und in der Tat bezeichnet sie eine spätmittelalterliche Überlieferung heberin eines Mariengebetes. Der Text ist lateinisch in einer Handschrift der Mainzer Kar-überliefert (14. Jh.)[3] und wurde auch ins Deutsche übersetzt.

e deutsche Bearbeitung ist 1935 von Joseph Klapper aus der Wiener Handschrift Nr. 3019, 23r herausgegeben worden[4]. Dieser Codex, der um das Jahr 1432 hergestellt wurde, stammt em Nürnberger Dominikanerinnenkloster[5], das der hl. Katherina von Alexandria geweiht Eine Parallelaufzeichnung des deutschen Textes, die Klapper unbekannt war, findet sich od. 136 meiner Sammlung, der ebenfalls aus dem Nürnberger Katherinenkloster stammt ungefähr ebenso alt ist wie die Wiener Handschrift[6]. Der Text bietet einige kleine eichungen und eine in der Wiener Handschrift fehlende Nachschrift. Er wird in genauem An-aß an die Handschrift abgedruckt. In der Handschrift sind die Anrufungen nicht abgesetzt[7].

(Bl. 143r) *Vnser fraw hat das petlein selber gelert*[8]

143v) *Frew*[9] *dich, junckfraw*[10] *vol gnaden, wan du daz ewige wort von dem worte*[11] *enpfangen*

atth. 6,9–13 u. Luc. 11,1–4.
uc. 1,46–55; vgl. *Crinale virginis virginum*, Str. 12,3.
. J. Mone, *Lateinische Hymnen II*, S. 169.
oseph Klapper, *Schriften Johanns von Neumarkt*, Vierter Teil, 1935, S. 293 (*Vom Mittelalter r Reformation*, 6. Bd.).
Klapper, aaO., S. LXIXf.
rworben 1958 aus dem Wiener Antiquariat Heinrich Hinterberger. Der Band, der früher mfänglicher war, enthält jetzt noch 150 Blätter. Die Herkunft aus dem Nürnberger Kathe-nenkloster ergibt sich nicht nur aus dem Vergleich mit anderen Codices dieser Provenienz, ndern auch aus einem quer eingehefteten Zettel (Bl. 54), auf dem u.a. zu lesen ist: [nürn]*berg cu sand katherein*. Auch ist auf Bl. 91v–94r ein Gebet zur hl. Katherina von Alexandria, der chutzheiligen dieses Klosters, eingetragen und auf Bl. 82r–84v ein Gebet zur hl. Kunigunde, er Patronin der Bamberger Diözese, zu der Nürnberg gehört.
ie Großschreibung wird in der üblichen Weise geregelt, die wenig zahlreichen Abbreviaturen er Hs. werden aufgelöst.
ICZ gepet hat vnser libew frawe selber gelert W.
REWE W. [10] *junckfrawe* W. [11] *wort* W.

Frew dich, fruchpers[12] *ertreich, wan du hast*[13] *bracht die frucht des ewigen lebens.*

Frew dich, du wol gepilte rose, wan du[14] *schön*[15] *brinde wer*[16]*, do dein libs*[17] *kint erstanden was von dem tode.*

Frew[18] *dich, daz du in sahest*[19] *zu himel* / (Bl. 144r) *varen*[20].

Frew dich, daz er dich zu himel furet[21].

Frew dich[22]*, daz du ewige*[23] *frewde mit im hast on ende.*

Also bit ich dich, junckfraw[24] *ob allen junckfrawen, daz du mir helffest in die wunne vnd frewde, die du besezen hast mit deinem lieben kinde. Amen.*

Wer[25] *dicz gepet alle tag sprichet mit andacht vnser lieben frawen zu lobe* / (Bl. 144v) *vnd zu ere, der schol wissen, daz er nicht stirbet an gocz leichnam, peicht noch in keiner dotsund not.*

Geistliches Priamel aus der Buxheimer Kartause

Im Oktober 1958 erwarb ich aus dem Münchener Antiquariat Jacques Rosenthal ein aus drei Oktavblättern[26] bestehendes Handschriftenfragment, das offensichtlich erst in der jüngeren Zeit aus einem Bande gelöst worden ist. Es besteht aus einem Doppelblatt, das die Lagenmitte bildete – die Heftfäden sind noch vorhanden –, und dem unmittelbar vorangegangenen Blatt. Über die Provenienz teilte mir der Antiquar, Herr Hans Koch, mit: „Mit größter Wahrscheinlichkeit stammt das kleine Fragment, wie das meiste dieser Art aus diesem Lager, aus Buxheim“[27]. Dazu paßt auch die Sprache, wie Vergleiche mit anderen Handschriften aus der Buxheimer Kartause zeigen; man glaubt sogar am Duktus der Schrift, an der Tinte und an der Einrichtung des Textes all jene feineren Merkmale wiederzuerkennen, die die Handschriften Buxheimer Provenienz kennzeichnen.

Das Fragment enthält auf Bl. 1r ein deutsches Priamel (Bl. 1v ist leer), auf Bl. 2r–3v die lateinische *Benedictio thuris et mirre* und auf Bl. 3v ein lateinisches Ablaßgebet. Von dem letztern gab es auf dem nächstfolgenden Blatt, das nicht mehr vorhanden ist, eine deutsche Übersetzung, wie der Schreiber am Schlusse angibt: *Jn secundo latere sequentis folij sequitur in wlgari.* All diese Texte wurden im Jahre 1508 von einem Schreiber eingetragen, der auf Bl. 1r, 2r, 3v (hier zweimal) seine Initialen, *J. W.*, mitteilt. Am vollständigsten ist die erste der beiden Eintragungen auf Bl. 3r; sie lautet: *fr*[ater] *.j. w. 1508 vlrici* (in roter Tinte). – Das deutsche Priamel lautet:

Wer an dem suntag nicht frue auf stet
vnd czw der kirchen, messen vnd predig fleissig get,
vnd am montag nicht gedenckt der verstorben glawbigen sel
vnd pit, das got von yn nemb ir grosse pein vnd quel,
Am dinstag ader irtag nicht in seynem hertzen treit
Sant Anna vnd die heiligen gottlichen triualtikeit,
vnd am Michen nicht gedechtnüs thut,
wie iudas verkawffat das vnschuldig gottes plut,
Am pfintztag nicht pedenckt das engstlich gotes schwitzen,
di fahung mit grossen schlagen, rawffen vnd schmitzen,
Am freitag den pittern gottes tot,
der vns di hel penummen hot,
Am sambtztag di künigin der eren nicht fleissig ert:
Der ist ym cristen gelawben nicht wol gelert.
J. W. 1508.

[12] *du fruchbers* W. [13] *du vns hast* W. [14] Hs. *da.* [15] *schöne* W.
[16] *wer* fehlt W. [17] *libes* W. [18] *FREWE* W. [19] *seht* W. [20] *varn* W.
[21] *fürte* W. [22] *FREW dich, frew dich* W. [23] *ewig* W. [24] *junckfrawe* W.
[25] Diese Nachschrift fehlt W.
[26] Höhe der Blätter 14 cm, Breite 10 cm.
[27] Briefliche Mitteilung vom 27. Oktober 1958.

r Schreiber J. W. ist nicht der Dichter dieser Verse, denn wir finden sie auch in mehreren en Handschriften, wobei bisweilen Hans Rosenplüt als Verfasser bezeichnet wird. Gegenüber nderen Niederschriften, die z.T. älter sind, bestehen mancherlei Unterschiede. Der dem plüt zugeschriebene Text, den Karl Euling in fünf Handschriften nachgewiesen hat, lautet dermaßen[28]:

Wer am suntag nit frü aufstet
Und zu kirchen, meß und predig get;
Und am montag nit gedenkt aller glaubigen sel,
Das in got ringer ir pein und quel;
Und am dinstag nit im hertzen treit
die heilgen hohen drivaltigkeit;
Und am mitwoch nit ein gedächtnus tut,
Das man verkauft das unschuldig plut;
Und am donerstag nit betracht das engstlich switzen,
Das grausam vahen mit slegen und smitzen;
Und am freitag nit gedenkt den pitern tod,
der uns dem teufel genomen hat;
Und am samßtag die küngin aller küngin nit ert:
Der mensch ist nit recht cristenlich gelert.

en Änderungen, die der Buxheimer Bruder gegenüber dieser Vorlage zeigt, ist die Nennung udas bestimmt nicht von ihm selbst eingeführt worden, denn sie ist schon in einer Fassung reffen, die in einer Briefsammlung aus dem Besitz des Erfurter Rektors Simon Baczch 4) erhalten ist. Hier lautet V. 8 so: *Das Judas verkauffi das vnschuldige blut*[29]. Die anderen aten sind bisher noch nirgends nachgewiesen. An drei Stellen hat der Bearbeiter das gene- ie Attribut *gottes* vor das Bezugswort gesetzt (*das gottes plut, das gotes schwitzen, den gottes* was einerseits das Verständnis erleichtert, andrerseits auch dem Vers jene größere Silbenfülle die er in anderen Versen durch Einfügung von Flickwörtern erzielt (V. 1, 13 *fleissig*, V. 4 ,u.a.). Auf eine Neigung, den Sinn rasch erfassen zu lassen, deutet auch die Benennung des n Wochentages mit seinen beiden alten Namen (V. 5 *dinstag ader irtag*). Aus der gleichen enz erklärt sich die Einfügung von *verstorben* in V. 3, denn dadurch wird es besonders deut- laß diese Stelle von den armen Seelen der verstorbenen Sünder spricht. Diese müssen nach egende von der Sonntagsruhe am Montag, wenn die Lebenden zur Arbeit gehen, wieder in egefeuer, von dem sie am Sonntag frei waren, zurückkehren. Deshalb wurde durch die Synode pt bei Avignon im Jahre 1365 angeordnet, daß man ihnen jeden Montag durch eine Messe bringen soll[30]. Ist mit diesem Datum ein terminus post quem für das Rosenplüt'sche Ori- gegeben, so bietet uns V. 6 der Buxheimer Fassung einen Anhaltspunkt für das Alter der eitung. Die Einfügung der hl. Anna kann nicht vor den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts t sein, denn erst um diese Zeit begann sich der Annenkult in deutschen Landen auszubreiten[31]. scheint es möglich, daß es der Frater J. W. selbst war, der dem alten Priamel seine letzte rmung zuteilwerden ließ[32].

arl Euling, *Das Priamel bis Hans Rosenplüt. Studien zur Volkspoesie*, 1905, S. 526.
d. 152 der Lübecker Stadtbibliothek; s. Wilhelm Wattenbach, *Gedichte aus einer Lübecker andschrift*, 1872, S. 186 (Germania 17).
uling, aaO., S. 526.
erhard Eis, *Der Jüngling von Doch. Eine altdeutsche Annenlegende aus Ungarn.* In: *Monu- entum Bambergense. Festgabe für Benedikt Kraft*, 1955, S. 378–394.
ne üble, grobianische Kontrafaktur des geistlichen Priamels ist ein Wochentagsspruch über e Mißhandlung, die man einem bösen Weibe zufügen soll (drei Fassungen des 17. Jahrhun- rts bei Reinhold Köhler, *Kleinere Schriften III*, 1900, S. 417).

Spätüberlieferung des Stoßgebetes *O menschait bloß*

In meinen *Priamel-Studien* habe ich zwei unbekannte Niederschriften des Ablaßgebetes *O menschait bloß* mitgeteilt und dabei auf die große Verbreitung dieses Textes hingewiesen[33]: er kommt in dem ganzen weiten Raum von Holland bis Jugoslawien vor. Die Entstehung fällt ins 14. Jahrhundert, die Hauptmasse der Handschriften stammt aus dem 15. Jahrhundert.

Zur Ergänzung dieser Nachweise sei nun hier noch angeführt, daß das Gebet am Ende des Mittelalters auch gedruckt wurde und noch in die handschriftlichen Gebetbücher der Barockzeit überging. Wackernagel hat drei Drucke nachgewiesen. Der älteste ist der Straßburger *Ortulus anime* von 1501, der folgende Fassung enthält[34]:

O menschait bloß,
o marter groß,
o wunden tief,
o blůtes kraft,
o todes bitterkait!
hilf vns zů der selikait
durch dein barmhertzikait.

Der zweite Druck ist der Nürnberger *Hortulus anime* von 1518, der diese Verse als Schluß eines 32 Verse umfassenden Gebetes *vor der marter Christi* benützt. Dabei sind die ersten fünf Verse der Straßburger Ausgabe wortgleich übernommen, und V. 6/7 folgendermaßen abgeändert: *o du klare gotheit! / hilff vns, lieber herr, zů der ewigen seligkeit*[35]. Der dritte Druck sind die *Sonntäglichen Evangelia* des Nikolaus Herman, Laugingen 1580. Hier lautet der Text[36]:

O Marter groß,
o wunden roht,
O bitter Todt
des Sunes Gotts,
Kom mir zů hilff
inn letzter noht!
Wann mir mein hertz vor angst zerbricht,
laß mich, Herr Jesu Christe, nicht.

Da diese Druckwerke große Verbreitung fanden, drang der Spruch gewiß in die weitesten Kreise. Wie ein Volkslied zersungen, wird ein Gebet durch wiederholte Weitergabe zerbetet. Dies widerfuhr auch diesem Ablaßgebet, wie uns eine Niederschrift zeigt, die sich in einem handschriftlichen Gebetbuch aus der Zeit um 1740 findet[37]. In diesem Band, der in der Grafschaft Glatz geschrieben wurde, steht folgender Text als Einschaltung in einem längeren (unbedeutenden) Prosagebet auf Bl. 159r:

O grosses leiden!
O tieffe der Wunden!
O Vergiessung des bluts!
O süsseste Süssigkeit!
O Bitterkeit des todts!

[33] In: *Festschrift für Franz Rolf Schröder*, hrsg. von W. Rasch, Heidelberg 1959.
[34] Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts*, Bd. II, Leipzig 1867, S. 417–420.
[35] Ebda., S. 880. [36] Ebda.
[37] Hs. 20 meiner Sammlung, 1938 in Prag bei André gekauft. Der Hauptteil, Bl. 1–224, enthält Gebete in Prosa und einige wenige Versstücke, z. T. wohl aus Drucken gesammelt, darunter je ein Lied von Georg Berckenmayer aus dem Jahre 1589 (Bl. 20r–21r) und Georg Neumark von 1657 (Bl. 217v–218v). Am Schluß ist ein Geistliches Liederbuch beigebunden, das den Titel trägt: *Schön geistliche Lieder zu Sonderbahrem Trost der Seelen zusamgetragen 1697* (Bl. 225–240).

dies ein Nachklang des alten Priamels ist, wird uns – obwohl kein einziger Reim mehr er-n ist – an der letzten Zeile und an dem äußerlichen Merkmal, daß der Schreiber die fünf wie Verse abgesetzt hat, klar. Wir müssen diese Spätüberlieferung zwar im Hinblick auf die der vorausgehenden Fassungen als eine zusammengeschliffene Endstufe bezeichnen, doch en wir zugleich auch anerkennen, daß durch die Zerbetung ein Wesensmerkmal, das den en von Anfang an eignete, nun noch deutlicher herauskommt, das Monumentale, das uns dazu an den lamaistischen Gebetsruf *Om mani padme hum* erinnert.[37a])

Mariengruß

957 erwarb ich aus dem Wiener Antiquariat Heinrich Hinterberger u.a. einen deutschen ex, dessen Hauptwert darin besteht, daß er das bisher verschollene *Leben Jesu* von Rulman swin überliefert (Cod. 101 meiner Sammlung)[38]. Der Band wurde um 1400 geschrieben, viel-t in der Buxheimer Kartause, auf die eine alte Eintragung verweist, und gehörte später der gerschen Bibliothek in Braunau (Böhmen). Auf den letzten Blättern, von der gleichen Hand ler Hauptteil geschrieben, stehen deutsche Gebete, vorwiegend in Prosa. Ein kurzes Versgebet ich in meinen *Priamel-Studien* veröffentlicht[39], ein zweites Versstück sei hier mitgeteilt. st ein kurzer Mariengruß, wie wir solche in großer Anzahl kennen. Der Text steht auf Bl. 106r lautet:

1 *Got gruß dich maria du hoher himel hort*
Durch daz aller beste wort
Daz ihesus ye gesprach czu dir
Nun gip dich vnd din libz kint mir.
2 *got gruß dich du vollez vas*
got Jeß in dich allez daz der was
Nun dun vff das herce din
vnd guß dich in dy selle myn.
3 *Got grus dich du lichter klarfunckhel*
Ez wart ny kain hercz so dünckkel
rufet ez dich mit ganczen rüwen
Du hulffest jm in ganczen drüwen.

st mir nicht gelungen, diesen Mariengruß als Ganzes anderswo nachzuweisen. Vielleicht handelt ich um einen Auszug aus einem vielstrophigen Lied. Es könnte sich aber auch um ein ori-lles Gedicht handeln; der mystische Charakter hebt diese Verse deutlich aus der Masse der mittelalterlichen Mariengrüße heraus. Die Abfassung ist jedenfalls ins 14. Jahrhundert zu eren. In jüngeren Überlieferungen kehren einzelne Reime und ganze Zeilen wieder. So fängt *Ave Maria* des Heinrich von Lauffenberg mit demselben Reimpaar an:

Ave, bist grůst, du edler hort,
ein můter kůsch des vatters wort[40]

Vergleich Marias mit einem Faß findet sich wie in Str. 2 in Lauffenbergs *Vnser frowen krencze-(O maria, honges vas*, Str. 44)[41] und die Benennung „volles Faß" in einem anderen *Ave Maria* selben Dichters (*Vol bis ein vaß*, Str. 4)[42]. Ein Gegenstück zu der dritten Strophe finden wir

Eine andere Spätform, die durch mündliche Überlieferung zustande gekommen ist, führt Johannes Mathesius in der Lebensbeschreibung Luthers zum Jahre 1541 an. Er nennt es ein Gebet *wie es die alten Beginen oder Seelweiber, so der krancken warteten, pflegten fürzustaben* und berichtet: *Ich hab in meinen sieben Jaren diß alte Gebetlein gelernt, von eim solchen Müterlein: O marter groß, O wunden rot, O bitter tod des Sones Gottes, komm mir zu hilff in meiner letzten noth, wenn mein hertz bricht / verlaß mich Herre Jesu Christe nicht* (zitiert nach der Ausgabe Nürnberg, Dietrich Gerlatz 1573, Bl. 159 v).
Das Werk wird in einer Doktorarbeit von Waltraut Linder untersucht und herausgegeben.
In: *Festschrift für Franz Rolf Schröder*, hrsg. von W. Rasch, Heidelberg 1959.
Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts*, Bd. II, Leipzig 1867, S. 595. [41] Ebda., S. 552. [42] Ebda., S. 592.

auf einem süddeutschen Holzschnitt, dessen Text Beissel mitgeteilt hat[43]. Auf diesem Blatt, das nach 1455 angesetzt wird, stehen folgende Verse:

O Maria, du edeler Kerfunkel,
Es en ward nie kein Hercz so tunckel,
Ruft es dich von Herczen an,
Du wilt im zu Hilffe stan,
Hie und dort in Ewigkeit,
Bist du im zu Hilf bereit.

Da unsere Handschrift älter als Lauffenbergs Gedichte ist, könnte die Übereinstimmung der Strophen 1 und 2 mit Lauffenberg-Stellen auf eine zu Straßburg erfolgte Beeinflussung Lauffenbergs durch Handschriften aus dem Nachlaß Merswins deuten. Bekanntlich ist ja Heinrich von Lauffenberg 1445 in das Johanniterkloster „auf dem grünen Werde" eingetreten, das Merswin gegründet und dem er seine Schriften hinterlassen hatte. Diese Kombination gewinnt eine Stütze an der Tatsache, daß gerade in jener Straßburger Lauffenberg-Handschrift, die dessen Marienlieder enthält, der Hinweis auf das Kloster *ze dem grůnen werde* enthalten ist: *Diß bůchelin hat gedihtet herr heinrich lőffenberg ein priester / ertzpriester vnd dechan der dechanye ze friburg in brysgowe der da no noh do man zalt M. cccc. xlv. jor gieng von der welt in sant Johans orden ze dem grůnen werde ze stroßburg. bittend got für in.*

Fragment eines Weihnachtsliedes des Mönches von Salzburg

Der Cod. 82 der fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek in Donaueschingen ist ein Fragment von 10 Pergamentblättern kleinen Formats, das aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammt. Bl. 1r–8v enthalten Meister Albrants Roßarzneibuch[44], Bl. 9r–10v eine deutsche Reimdichtung, die bisher noch nicht identifiziert war. Noch in dem 1958 erschienenen Ausstellungsführer von Erna Huber wird über diese Handschrift nur gesagt: „Die hier liegende kleine Pergamenthandschrift aus dem frühen 15. Jahrhundert enthält nur wenige Rezepte zur Behandlung kranker Pferde. Am Schluß folgt ein Mariengedicht[45]". Bei diesem Mariengedicht handelt es sich um einen Teil eines Weihnachtsliedes des Mönches von Salzburg, das in anderen Handschriften vollständig überliefert ist. Das Donaueschinger Fragment enthält 76 Verse, nämlich die ersten zwei Strophen vollständig und von der dritten 24 Verse; das ganze Gedicht hat fünf Strophen von je 26 Versen.

Der Schreibraum und die Zeilen sind in der Handschrift durch feine Linien festgelegt, die 19 Verse je Seite vorsehen. Der Schreiber hat sich an diese Einteilung gehalten. Er beschrieb alle Zeilen, ohne zwischen den Strophen Zwischenräume zu lassen. Die strophische Anlage des Gedichtes ist durch Hervorhebung der ersten Zeilen kenntlich gemacht. Die erste Initiale ist in Minium ausgeführt und reicht über drei Zeilen. Die beiden anderen Strophenanfänge sind mit etwas schlichteren, gleichfalls roten Anfangsbuchstaben gekennzeichnet. Auch die Anfänge der zweiten Stollen und der Abgesänge wurden von dem Kalligraphen durch größere, rote Initialen ausgezeichnet.

Die Identifizierung des Textes gelang mit Hilfe von Wackernagels Textsammlung[46], die zwei verschiedene Überlieferungen des Gedichtes im vollen Wortlaut enthält. Die eine Fassung (A)

[43] Stephan Beissel, *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters*, 1909, S. 341.

[44] Herausgegeben von Richard Schmutzer, *Die Schrift des Meisters Albrecht über Pferdekrankheiten*. In: Quellen und Forschungen zur Geschichte der Naturwissenschaften und der Medizin 4, 1933, S. 11–36. Schmutzer setzte die Handschrift irrtümlich ins 14. Jahrhundert; vgl. Neue Deutsche Biographie I, 1953, S. 151f.

[45] *Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek, Ausstellung mittelalterlicher Handschriften und Inkunabeln*, 1958, S. 19.

[46] Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts*, Leipzig 1867, II. Bd., S. 417–420.

im Cgm. 715, der in Tegernsee geschrieben wurde, und trägt die Überschrift *Von vnnser n geperung ze weynachten;* die andere Fassung (B) stammt aus dem Cod. Argent. B 121 und e *wihnachten* überschrieben. Die Donaueschinger Handschrift, die keine Überschrift gibt, gegenüber beiden Überlieferungen Abweichungen, die z.T. textkritisch wertvoll sind. ieten im folgenden einen genauen Abdruck der Donaueschinger Handschrift und fügen die ten von A und B bei[47].

I *MAria keüsche muter zart*
Wie lüstig was dein reine art
Dem hohsten got der sich verspart
Zü dir du wolbesloßner gart
Da er menschlich becleydet wart
Des nye dein magtlich plüm verschart
Jn dheinerley dingen.
Gib reine mayd mir kraft vnd macht
Das ich an diser heiligen nacht
Dein iunckfrawlich gepurt betracht
Wie sich dein vater in dich flacht
Daz ich kunstlich darnach acht
Wie ich mit andacht rüff die wacht
Dartzü gib mir gelingen.
Wolauff alles das zu himel sey
Mit aller süsser symphoney
Vnd singet got der eren krey
Dem einen vnd driualten
Das vns sein hail müß wonen pey
Des gůten willen wandels frey
Das harpfen in der ierarchey
Jr viervndzweintzig alten
Dartzů ich vnuerdienter schrey
Ein sündiger mensch auff durrem zwey
Hilff iunckfrawliche magt marey
Daß sein gelůck můß walten.

II *Als got in seiner maiestat*
Den sůn in im geporn hat
Dürch den er schůff sein hantgetat

f der letzten Seite sind einige Wörter schwer leserlich; sie wurden nach A und B kontrolliert l werden in eckigen Klammern [ ] gedruckt

lustleich AB
werden got B
in dich, du B
dz er B
din megtlich blům sich nie entvart B
reine frow B
vf diser B
die j. B
der vater B
kunstloser AB
künd die w. B
Das vns der frid hye wone pey AB
des gůten vnd des wandels fry B
vnd herphent in AB
sündig AB
hilf, junpfrow vnd můter mary B

Da welt er dich mit weisem rat
Das er nem von dir menschlich wat
Darynn er sich noch sehen lat
Jn himel vnd auff erden.
Dein keusch gepern hat empleckt
Das wort daz heimlich waz bedeckt
Der slang der euen hat behekt
Der haupt ist deinem tritt gedtreckt
Dein trôst den sünder süssiglich weckt /
Bl. 10r *Das in der laidig veind icht schreck*
Das er icht zweiflig werde
Durch dich nam ende adams we
Durch dich lebt in der arch nöe
Durch dich verlies got bey mambre
Dein frůcht herr abrahamen
Durch dich sahe moyses wunders me
Durch dich köm dauid von yesse
Durch dich gab got die newen ee
Do er dich kose zů ammen.
Hilff daz der sünder widerstee
Wenn in die süntlich lůst angee
So entzünt in im dein aue
Des heiligen gaists flammen.

III *Du pist hester die got erpitt*
Du slechst den vaigen als iudith
Du thust nit als ruth in dem snit
Dein schön thamar verr vbertritt
Dir wunt susanna vnschuld mit
Bl. 10v *Abygail mit weisem syt*
Mag dir gar clein geleichen
Was wunders ye von got geschach
Was propheten m[und] gesprach
D[es wa]s dein leib ein obedach
Nabochodonosor des [i]ach
D[o er den stein] ablauffen sach
Den han[t noch] fuß ye geprach
Do im trawmt von vier reichen.

II, 5 *von dir nem* AB
8 *gebern sich het entblekt* B
9 *daz maniklich was* A, *da wart die menschlich wat verdekt* B
11 *des* A, *des houpt in sinem tritt sich strekt* B
12 *sůsslich die* B; 12/13 in A umgestellt
13 *laidig* fehlt B, *hilf daz vns der laidig* A
14 *das wir nicht* A, *dz si mönd* B
18 *die fruht* B
21 *schůff got* B
24 *son in der süntleich* A, *der süntlich* B
25 *so czünt in im durch dein* A, *so zünd im magt durch dein* B
III, 4 *verr* fehlt B, 3/4 in A umgestellt
6 *mit irem sitt* B
9 *was yee propheten* A, *wz mund propheten ye* B
11 *dz veriach* B
13 *ny abgeprach* A, *nie gebrach* B

Du pist des hohsten gotes thron
Den er im hat gepawen schon
Dauon geticht het salomon
Gesang von den gesangen ton
Ein rut pluent warde aaron
Wie wol darůmb pat gedon
Sig iosue gen gabaon
wey hohen sunnen prangen
Zwelff stern zirn wol dein kron
Dich cleydt die sun dich beschint der mon /
. . . . . .
. . . . . .

Bruchstück der Fastenhymne des Mönches von Salzburg

er Cod. Ms. lit. 176 (Ed. VII. 55) der Staatlichen Bibliothek in Bamberg enthält außer den ttexten[48] einige persönliche Eintragungen eines früheren Besitzers. Es sind Tagebuchaufnungen über Aderlasse, über die Zurichtung von Beeten, Aussaat und andere Gartenarbeiten en Jahren 1477 und 1479[49]. Unter diesen Eintragungen finden sich auch zwei Vierzeiler aus geistlichen Liede, das sich als Fragment der siebenstrophigen Fastenhymne des Mönches Salzburg zu erkennen gibt. Der Text steht auf Bl. 244v und lautet:

Criste dw pist ein liecht vnd der tag
dw deckest ab dy vinster nacht
der das liecht das in dir was
der selb den tag hat auß dir prach

Wir pitten dich heiliger herr
bewar vns heint an dieser nacht
gib rue in dir das vns nicht werr
ein ruesam nacht in vnser aug.

Hymnus ist vollständig in mehreren Handschriften überliefert und auch mehrmals gedruckt en. In der Handschrift A, deren Wortlaut Wackernagel, aaO., II, S. 430f., abgedruckt hat, das Lied die Überschrift *Der ymnus in den fasten, Christe qui es lux etc.* Eine von Wackernagel nicht verzeichnete Fassung wurde durch I. von Zingerle aus einer um 1400 geschriebenen nelhandschrift des Stiftsarchivs in Udine veröffentlicht (Germania 23, 1878, S. 30f.)[50]. Die berger Handschrift bietet gegenüber diesen Überlieferungen einen schlechteren Text. Die phen sind bereits zersungen und wurden wohl aus dem Gedächtnis niedergeschrieben. Str. 3 ist richtig zu lesen *des liechtes liecht yee in dier lag* (so Udine), V. 4 *der selden liecht hat*, 2, V. 4 *in unser acht*. Statt *an diser nacht* Str. 2, V. 2 bietet Zingerle *zu disser nacht*, Wacker- l *in diser nacht*. In Udine haben alle Strophen einen fünften Vers in lateinischer Sprache, 1 *precamur sancte domine*, Str. 2 *ne gravius sompnum*.

18 *ton* fehlt AB
19 *ruet dy plüendt* AB
20 *daz fel darvmb* A, *du wull dar vmb* B
21 *satzt yosue gon gabaon* B
24 *dich schuecht der mon* AB

r. Leitschuh, *Katalog der Handschriften der königlichen Bibliothek zu Bamberg*, I, 1895–1906, . 328–329.
. Eis in: *Deutsche Philologie im Aufriß*, II, 1958², Sp. 1169.
anach in meiner Anthologie *Mittelhochdeutsche Lieder und Sprüche*, 1949, S. 162f., S. 226.

Crinale virginis virginum

Im September 1957 erwarb ich aus dem Wiener Antiquariat Heinrich Hinterberger ein Fragment aus einer Papierhandschrift des 15. Jahrhunderts[51], dessen Inhalt der Buchhändler richtig als „Marien Rosenkranz (crinale)" bestimmt hatte. Es handelt sich um eine Abschrift des im 14. Jahrhundert entstandenen *Crinale virginis virginum*, von dem bisher nur eine einzige Handschrift, der Cod. Cent. VI. 43 des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, bekannt war. Das neue Bruchstück besteht aus 4 Blättern von 15 cm Höhe und 10,6 cm Breite, die von einer einzigen Hand beschrieben wurden. Auf Bl. 1rv steht folgende Eintragung, die für die Beurteilung des Herkunftsortes und der Verwendung der Handschrift aufschlußreich ist: *Ob ir swester leicht vnser weilen vnser frawen, als gewönlich ist, einen krancz von funfczig Aue MARIA bereiten vnd oppfern wollet, als ich selber tun, wan ein gütz exempel eines wunderzeichen do von ist geschrieben, als ir leicht wol gehoret habt, So lazze ich*[52] *euch zu besundern troste wißen vnd alle ewer swester, daz als offt als man spricht in dem engelischen grůße die*[53] *zwey wort JHESVS Cristus, als oft hat man sehzig tag bebstlichs antlaß, vnd daz von zweyn bebsten, der iglicher dreißig tage dor zu geben hat, als mir newlich von den vettern vnsers ordens von Mencz geschrieben worden isz. Daz machet von*[54] *ydem krancz dreißig geschok antlatz tage, vnd machet, als mir die selben vetter zwene gerechent vnd überslagen han vnd mir also schreiben, achte iar vnd achzig tag antlaz. Vnd wer daz ein ganczes iar* / (Bl. 1v:) *alle tage volnbrechte den krancz ze oppfern, behabt drew tawsent iar bebstlichs antlaß, alle tage 1x. Daz kan die schreiberin wol gerechen. Got der herre bestetige daz an vns Amen*[55]. Daraus geht hervor, daß es sich um ein Ablaßgebet handelt, das einem Nonnenkloster empfohlen wurde. Der Sprecher dieser Empfehlung könnte der Seelsorger des Klosters oder wohl auch eine Äbtissin oder Priorin sein. Der Satz, daß die Schreiberin den Ablaß nachrechnen könne, läßt nicht erkennen, welcher Art von Vorgesetzter der Sprecher war. Man könnte etwa an das Nürnberger Dominikanerinnenkloster denken. Das Gedicht war also, so kunstvoll es ist, für einen rein praktischen Zweck bestimmt. Die Erwähnung von *vettern vnsers ordens von Mencz* weist auf Beziehungen zu Mainz, doch kann diese Metropole vom Entstehungsort unserer Handschrift recht weit entfernt gedacht werden, weil von brieflichem, nicht mündlichem Verkehr die Rede ist. Auf Bl. 4v des Fragments ist möglicherweise eine genaue Ortsangabe vorhanden, aber nicht mehr leserlich. Hier ist hinter dem Schluß des *Crinale* eine längere lateinische Eintragung durch ein dichtes Netz von Durchstreichungen und besondere Überschreibung von Namen unkenntlich gemacht. Nach der Angabe des Antiquars handelt es sich um die Namen „des Schreibers und des Priors", wofür man allerdings jetzt keine Anhaltspunkte mehr findet. Leserlich ist nur mehr ein Name – fratri Eberhardo – und am Rande eine Jahreszahl, die der Antiquar als 1435 las. Die letzte Ziffer ist wegen Überschreibens unsicher, man könnte auch 1434 lesen.

Die textliche Übereinstimmung des neuen Fragmentes E mit der Nürnberger Handschrift N ist sehr genau. Eine ganze Anzahl von Fehlern, auch solchen ganz äußerlichen Charakters, ist beiden Handschriften gemeinsam. Str. 2,2 haben N und E *von des*, wofür Bartsch in seiner Ausgabe der Nürnberger Handschrift[56] *vons* einsetzte. Str. 5,3 bieten beide Handschriften *Er helffe, er bringe*, wovon – mit Bartsch – *Er helffe* als überschüssig zu tilgen ist. Str. 11,2 lesen beide Handschriften *liechter*, wo das Metrum *lieht* fordert. Str. 18,1 hat E *guldner*, N *guldener* gegenüber

[51] Hs. 108 meiner Sammlung; Wasserzeichen: Ochsenkopf mit einwärts gebogenen Hörnern. Die Blätter gehörten früher der Langerschen Bibliothek in Braunau (Böhmen), wo sie die Signatur Ms. 464 hatten.

[52] Statt *nur* ein durchstrichenes Wort (*ir ?*).

[53] vor *die* ein Wort durchstrichen.

[54] vor *von* ein Wort durchstrichen.

[55] Darauf folgen noch folgende Angaben: *Jch pflege für weiße Rosen den engelischen grůzz ze dewtsch sprechen vnd für Roten rosen Aue MARIA zu latin nemen vnd mische sie vnter enander. ffür eynen zweig des paradiss ie nach zehen Rosen daz nemen Aue Rosa speciosa Super rosam tu formosa* und dergleichen mehr.

[56] Karl Bartsch, *Die Erlösung. Mit einer Auswahl geistlicher Dichtungen*, Quedlinburg u. Leipzig 1858, S. LVI und 279–284.

n, das Bartsch einsetzte. 20,2 schreiben beide Handschriften *yeant* statt *yemant*, 25,1 *vmere* *vmmer me* (Bartsch *immer mê*), 35,3 *karten* (Bartsch *nâten*) u.a.m. Das deutet darauf hin, die beiden Codices einer gemeinsamen Vorlage, vielleicht der Urfassung, sehr nahestehen; icht stammen sie aus dem gleichen Kloster. Gewiß war die Dichtung nicht weit verbreitet. sch weist sie einem fränkischen Verfasser zu. Hinsichtlich der Zeit denkt Bartsch an die erste ce des 14. Jahrhunderts. Vielleicht gelingt die genauere Datierung einem Kenner des klöster- n Gebetslebens; die sprachlichen und metrischen Kriterien reichen m.E. nicht zu einer ren Zeitbestimmung in engeren Grenzen aus.

artsch hat den Text ohne ausreichenden Grund in normalisiertem „Mittelhochdeutsch" ab- uckt und einige Varianten der Nürnberger Handschrift dazu mitgeteilt, und dieser herge- e Text wurde von Wackernagel unverändert übernommen[57]. Wir bieten im folgenden einen stabengetreuen Abdruck der Handschrift E und fügen die Änderungen Bartschs bei. Die ürzungen werden aufgelöst. In der Handschrift sind die Verse nicht stets richtig abgesetzt. lich häufig füllen die drei Verse der Strophe nur zwei Zeilen. In diesen Fällen wird der Zeilen- uß durch / in der Mitte der zweiten Zeile angegeben. Als Satzzeichen benützte der Schreiber n Punkt und Komma, hingegen häufig Zeichen, die einem Punkt mit waagerechtem Schweif- ähnlich sehen; diese werden hier durch .– wiedergegeben. Nur zwei Initialen sind größer rieben. Die Anfänge der meisten Strophen sind etwas vor den Rand gerückt und rot ge- helt.

Crinale virginis virginum

1. *Juncfraw aller cristen trost*
   Mit dir die / werlt ist gancz erlost
   Von helle. Band. / peyn. hicz. vnd frost.–
2. *MARIA din kind JHESVS daz worcht.–*
   Erlösend vns von des tewfels forcht.
   Got vatter er dor an gehorcht.–
3. *Also daz dü seist ein mittlerin.–*
   Zwischen seinem zorn vnd der gnaden schrein–
   Dez oppfer ich dir ditz krenczelein.–
4. *Von lylien. blůmen. achtbarm gestein.–*
   Von edeln krewtern groß vnd cleyn.–
   von rosen vyoln des pardeis gemein.–
5. *Daz dir daz dester genemer sey –*
   Mein heiliger engel steh mir bey –
   Er helffe, er bringe, waz daz zirlichst sey.
6. *MARJA dein zartes kindlein.–*
   hast dů gewunten in ein tüchlein
   Nů laß dir gar wol mit im seyn
7. *Maria frew dich allermeist*
   Got vatter sün / heiligen geist
   Dü lieblich an dem arme treist.–

[57] Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zum Anfang des XVII. Jahrhunderts*, Bd. II, Leipzig 1867, S. 319–320.

Die j-Initiale reicht über vier Zeilen
–3 *worhte : vorhte : gehorhte* B
von des auch N; *erlosende uns vons* B
Also auch N, fehlt B
–3 *gesteine : cleine : gemeine* B; 4,3 vor *vyoln* zwei Buchstaben durchstrichen
Er helffe auch N, von B. getilgt
M-Initiale über zwei Zeilen

8. *Aue clarer stern sant Jacob.*
Kein ende hat dein / werdes lob
Wan vnsser synn die sein grob.–

9. *Aue wirdige fraw von syon.*
Dü cleyner vöglin / sußer don.
Dü morgenrot auff brende schon.–

10. *Du vyol var. dü iuncfrawen zücht.*
Dü suße / des paradeises frücht
Nü wol im der sie hat versucht.–

11. *Dü saphir gar durch veynet reyn.*
Dü bist / ein liechter carbunkel stein.
Dü thron geworcht auß helffenbeyn

Bl. 2v

12. *Dü mandel milch du sußer met.*
Dü samyt / grün mit golt durch neht.
Dü stolcze schreiberin der gebett.

13. *Dü cynamein durch sußet gar.*
Dü clarer / weyn du zücker zar.
Dü grüne / wyse in reicher var.–

14. *Mit schonen blůmen wol durch strewt.*
Beide hymel vnd erde sich dein frewet.
Dein lob sich alle tage vernewet.–

15. *Dü grüner zederbawms told*
Dü hymel / tor du gotes hold.
Got dich zü müter haben / wold.–

16. *Du mynniclicher adelar.*
Dü türtel/tawbe dü sunne clar
Dein lob man / preiset offenbar.–

17. *Dü wolsingende nachtegal.*
Dů hymel / taw dů engel schal.–
Des ist dein froyde one zal.–

18. *Dü hymel pfort dü guldner rygel.–*
Der hohen gotheit jnsygel.–
Du bist aeins lieben kindes spygel.

19. *Dü brunde lamp dü schon lucern*
Dein liebes kind geweret dich gern.
Bitt yn daz er mich tůgend lern.–

20. *Dů mirren korn, du mynczen blat.–*
Dein lob daz bewtet schach vnd mat.
Gegen allem lob daz yemant hat.–

8,1 *clar sterne* B
9,3 *uf brehende* B
10,2 *des* auch N, von B. getilgt
11,2 *lieht* B
14,1 *durchstrewet* B
15,1–3 *tolde : holde : wolde* B
18,1 *guldîn* B
18,2 *ingesigel* B
19,1 vor *brunde* ist ein Wort (*brende ?*) durchstrichen; *burnde* B
19,1–3 *lucerne : gerne : lerne* B
20,3 EN *yeant; ieman* B

21. *Dü wolgestirnts hymel dach.–*
Von dir so flewßet der gnaden bach.–
Du vertreiberin der vngemach.–

22. *Gelobt seist dü wynczelgerte.–*
Dor mit Moyses ernerte.–
Die juden durch des mers geverte.–

23. *Der cristenheit dü gluckes rat.–*
Nie schoner magt geborn wart.–
Denn dů vil liebe müter zart.

24. *Du balsam vnd du hünig seim.–*
Nu hilff vns fraw zu dir heim.–
Du uberflußiger gnaden scheym.–

25. *Do wir dich loben vmmere.–*
Dů rawten stock dü grůner kle.–
Dü meisterin der alten ee.–

26. *Du bist mit gnaden gar durch perlt.–*
Alle tügent hast du von gote gelernt.–
Wirdige hirczogin aller werlt.–

27. *Du bist ein gürtel wol beslagen.–*
Den got selber hat vmbgetragen.–
Daz sol man vmmer von dir sagen.–

28. *Wol gelůtet vnd wol gefelczet.–*
Jst dein lob vnd clar gesmelczet.–
von gote der hymel vnd erden vmbwelczet.

29. *Du wolgesegents oblat.*
Dorynne sich got verbor/gen hat.
Nach seines lieben vatters rat.–

30. *Du edels geworchtes schenckvaß.–*
Von dir got selber tranck vnd aß.–
Wie wol fraw dir geuellet daz.–

31. *Du guldene arch als ich daz las.–*
Dorynne vor besloßen was.–
Daz hymelbrot daz Moyse aß.–

32. *Hett ich eynes wunsches gewalt.–*
So wolt ich wunschen vil bald.–
Daz ich solt schawen dein gestalt.–

33. *Jch rüchte waz die werlt spreche.–*
Daz ich mich vmmer an dir gereche.–
Vnd dich so rechte wol durch seche.–

2 *frowe* B
3 *überflüzic* B
4 *immer me* B
2 *den got hat selbe* B
3 *erde* B
1 *gesegentez* B
2 *dar inn* B
1 *guldîn arche* B
1 *gwalt* B
2 *wolte ich* B
1 *Jchn* B, 1–3 *spraech : geraech : durchsaech* B

34. *Von lybano dü blüender walt.–*
Der barmung vrsprung lawter vnd kalt.
Dü schone magt gar wol gestalt.–

35. *Mir kan nymends der raten.–*
Wie die engel gegen dir traten.–
Do sie gegen deinem antlicz sich karten.–

36. *Vnd wie die schonen meyde tanczten.–*
Weydenlichen für dir swanczten.–
Jn iren weißen rosen kranczen.–

37. *So helff mir got daz sehe ich gern.–*
O dü außschelter gnaden kern
Des mag ich von dir nicht enpern.

38. *Dů grůner půsch den Moyses sach*
Von flammen dem doch nicht geschach
Dü Noes arch die ny zebrach–

39. *Do sie auff wilten woge floß.–*
Sich magt daz ist deine gnade größ
Der dich an vns helt ny verdröß.

40. *Du kinnygyn von Sabaon.–*
Du hast veriagt von babilon.–
Künig nabuchodonosor vil schon.–

Bl. 4r

41. *Du keyserin des hymel trons –*
Du bist die weisheit Salamons.–
Du blüwende gert hern Aarons –

42. *Dü scharffes swert hern Symeons.–*
Ein schonheit bis dü absolons.–
Dü bist die sterk hern Sampsons.–

43. *Dü lawter wolle gedeons.–*
Du echterin kunig pharaons.–
Nu wol dich magt des sußen dons.–

44. *Künigclichs geslechts von Nazareth.–*
Alle vnserr hoffenung an dir steht.–
Ach daz ich dich stet in herczen hett.–

45. *Dü keyserlichs vnd künigclichs gezelt.–*
Gespannet in daz hymel veld.–
Gyb vns deine gnade fur wider gelt.–

35,3 *sich* am Rande nachgetragen; *antlitz nâten* B
38,2 *vol* B
39,2 *din* B
41,1–43,3 alle Reime *-ônes* B
42,3 *sterke* B
43,2 *künc* B
44,1 *Künclich gesleht* B
44,2 *hoffen* B
44,3 *ach deich dich staete* B
45,1 *zelt* B
45,2 *gespannen* B
45,3 *din* B

46. *Durch vnsern willn ist got dein kind.–*
Des eygen alle reiche seint.–
Vnd on yn sie auch nichts seint.–

47. *Eya dü zarte hymel gottin.–*
Nü laß mich von dir werden ynne
Daz ich in deiner liebe enprynn –

48. *Vnd stete an deinem dinste sey.–*
Nu mache mich von sunten frey –
Daz mir deine gnade wone bey.–

49. *Du golt du gemme du lichter rübin –*
Datz lob hab dir zu einem krenczelin.–
Vnd trag ez durch den willen mein – –

4v 50. *Vnd behut mich fur der ewigen pein*
Du vil liebe zarte muter mein
Daz ich dein diener muge ewiclich sein.
Amen.

„3 vor *on* ist *an* durchstrichen; *und âne in sie ouch niht ensint* B
„2 vor *ynne* ist *ynne* durchstrichen
„3 *dîn* B
„1 *lieht* B
„2 *zeim* N
„3 *ewiclich* fehlt B; *Amen* steht am Rande

Besprechungen

Heinz Rupp, Deutsche religiöse Dichtungen des 11. und 12. Jahrhunderts. Untersuchungen und Interpretationen. Verlag Herder, Freiburg im Breisgau, 1958, XIV, 325 S.

Rupp wählt aus der deutschsprachigen religiösen Literatur des 11. und 12. Jahrhunderts fünf Dichtungen aus, um sie einer ausführlichen Interpretation zu unterziehen. Die Auswahl scheint auf den ersten Blick nicht ganz ohne Willkür getroffen zu sein; doch haben *Ezzolied*, *Summa theologiae*, des Armen Hartmanns *Rede vom Glauben* und das *Anegenge* immerhin gemeinsam, daß ihre Verfasser „einen möglichst weiten Bereich des theologischen Wissens darzustellen versuchen" (S. VIII); das *Memento mori* ist – ohne Rücksicht auf eine genauere chronologische Einordnung – programmatisch vorangestellt (vgl. Rupp, *Memento mori*, PBB 74, 1952, S. 321ff.); der Titel „hat faszinierend gewirkt", „man hat es als ein Werk der Weltfeindschaft, des contemptus mundi, des schroffsten Dualismus bezeichnet, ganz erfüllt von ‚cluniazensischem Geist'" (S. 1). „Cluniazensisch" aber heißt bis heute das Klischee, mit dem man einen ganzen literarischen Abschnitt bezeichnet und beurteilt, wenn in letzter Zeit auch mancherlei Zweifel und Fragen, die das herkömmliche Bild der Literturgeschichte und seine Stagnation betreffen, laut geworden sind. Um so größeres Interesse werden Rupps „Untersuchungen und Interpretationen" beanspruchen können.

Allerdings trifft das Vorhaben der Interpretation nicht auf besonders glückliche Voraussetzungen. Die Überlieferungslage ist meist nicht sehr günstig. Um die Textgestalt hat man sich nicht immer sehr erfolgreich gemüht. Über allem steht Edward Schröders Wort – im Hinblick auf das *Memento mori* gesagt – daß die bisherige Textkritik mehr zur Korrektur herausfordere als die Handschrift selbst; ZfdA 72, 1935, S. 80. So wird jedes Bemühen um Verständnis der Denkmäler zunächst auf die Textgestalt gerichtet sein, was von der Interpretation im allgemeinen allerdings nicht getrennt werden kann. Rupps Buch zielt zwar von vornherein auf Interpretation, doch bleiben Fragen der Textgestalt nicht unberührt. Die Schaffung kritischer Ausgaben wird nach der Lektüre des Buches um so mehr als dringendes Desiderat empfunden. Rupp steuert wertvolle Anregungen bei.

Jede Dichtung wird in einer für sich stehenden Abhandlung untersucht. Beim *Memento mori* (S. 1ff.) skizziert Rupp zunächst den Gedankengang, wobei er allerdings über eine bloße Skizzierung des Ausgesagten hinausgeht und mehr als das Bestreben zeigt, den Text *verbaliter* zu verstehen und zunächst eine – jüngst wieder von H. de Boor, PBB 81, Tübingen 1959, S. 49, in anderem Zusammenhang mit Recht geforderte – „einfache Deutung aus dem Wortsinn heraus" zu gewinnen; zum mindesten ist die Nähe zum Text kaum strikte gewahrt. So heißt es beispielsweise, S. 2, zur 4. Strophe (die vom Paradies spricht, von dem niemand zurückkehrt, der berichten könnte): „Der Mensch muß es selbst zu er-fahren suchen, und zwar nicht in der falschen, sondern in der richtigen Erkenntnis. Das ist seine Aufgabe." Demgegenüber heißt es im Text lediglich: *sulnd ir iemer dâ genesen, ir muozint iu selbo die boten wesen.* Zur 5. Strophe wird, S. 2, gesagt: Der Dichter „zeigt die Welt mit ihren Lockungen, ihren „tentationes", die den, der ihrem Zauber verfällt, in ihre Knechtschaft zwingt und nicht mehr freiläßt..." etc. –, während der Text nur in einer einfachen Aussage eine knappe Andeutung bringt. Zum mindesten schief ist das zu Strophe 7 und 8 Gesagte; vgl. S. 3: „Durch die Sünde ist der echte Bezug von Mensch zu Mensch vernichtet, die essentielle Gleichheit wird nicht mehr anerkannt". – Eine mögliche Textverderbnis beeinträchtigt das genaue Verständnis der 8. Strophe, aber auch des unmittelbar folgenden Textes, der vielleicht doch nicht ganz so viel hergibt, wie Rupp, S. 3, aus ihm herauslesen möchte. Eine eingehendere Auseinandersetzung mit den abweichenden Meinungen über die 11. Strophe von H. de Boor, ZfdPh 52, 1927, S. 49, und M. Dittrich, ZfdA 72, 1935, S. 78,

vermißt; vgl. S. 3. Überspitzt ist die zur 13. Strophe gebrachte Formulierung: „denn Tod läßt sich *sein* ‚recht' nicht rauben wie der Arme"; S. 3. In dem Abschnitt „Zur ", S. 4ff., kann sich Rupp insbesondere auf H. de Boor, ZfdPhil 52, 1927, S. 31ff. stützen, dann nach wenigen Sätzen zu einer Strukturanalyse über. S. 5: „Aus der Gedankenführung t ergibt sich folgende innere Struktur der Dichtung". „Je zwei Strophen des Werkes schlie- sich gedanklich und formal eng aneinander". Diese Beobachtung hatte schon M. Itten- gemacht: *Deutsche Dichtungen der salischen Kaiserzeit und verwandte Denkmäler*, 1937, ; bei Rupp wird sie nun breiter erläutert. Die Durchführung dieser „Kleingliederung" ist die auch von Rupp angenommene Textverderbnis in der 8. Strophe erschwert; so besteht rlich die Gefahr, daß eine „innere Struktur" tatsächlich von außen herangetragen wird. Eine besserung ist nicht leicht zu erreichen. Auch Rupp, S. 5f., kommt zu keiner sicheren Ent- dung. Dem Lösungsversuch von Hugo Kuhn (*minne* oder *reht*, in: *Studien zur deutschen logie des Mittelalters*, 1950, S. 299ff., insbes. S. 31, jetzt auch in: Hugo Kuhn, *Dichtung und im Mittelalter*, Stuttgart 1959) möchte er nicht zustimmen, setzt sich aber mit Kuhns Aus- ngen nicht im einzelnen auseinander. Er meint, S. 5: „Vom Gedanklichen und Stilistischen esehen, wäre der Ausfall einer ganzen weiteren Strophe neben dem fehlenden Schluß von 8 dem Anfang von 9 durchaus denkbar"; – weiterhin, S. 5f.: „Dazwischen (nämlich in der e) könnte die Vollendung der Aufzählung von 8 mit der Einführung des Gegensatzes von und Reich, die Beschreibung des Verhaltens der Reichen, besonders den Armen gegenüber, das Einführen des Begriffs *reht* fehlen". Das bedeutet aber, daß entscheidende Gedanken der pschen Interpretation, der Gegensatz von Arm und Reich und die Rechtsbezeugung durch eichen, in der Lücke stünden; mit anderen Worten: Sie fehlten! Im übrigen Gedicht ist dieser nsatz nämlich nicht ausdrücklich erwähnt und jedenfalls nicht so scharf herausgearbeitet; Gedicht scheint überhaupt nicht ausschließlich an die Reichen gerichtet zu sein, wenn auch her von *rîchtuom* die Rede ist; vielmehr wendet es sich durchaus an alle Menschen: *Nu hent, wîb unde man*; vgl. Z. 49, 57, 123f, u.ö. Textstreichungen früherer Bearbeiter in Strophe werden nicht erneut besprochen. Fraglich ist die Beurteilung der Strophen 18 und 19. S. 6: und 19 endlich nennen die entscheidende Aufgabe, sie geben das Resümee der ganzen Dichtung enden mit der Bitte an Gott, den Menschen zu helfen". W. Krogmanns Zweifel an der Einheit Dichtung aber lassen sich nicht leicht beiseiteschieben; Verf. Lex. V. Sp. 678ff.; Vgl. Rupp, S. am. 10. Auch wenn man Krogmanns Ansicht nicht ohne weiteres übernimmt, daß hier „zwei chiedene Gedichte miteinander verbunden" seien, zu denen der Schreiber dann noch die en Schlußverse gefügt habe (aaO., Sp. 679), und wenn seine Argumente im einzelnen auch alle überzeugen mögen, so bleibt doch der schon von G. Ehrismann, II, 1, S. 186, angedeutete ruck, daß die beiden letzten Strophen sich sprachlich und gedanklich stark abheben und des- n als Zusatz empfunden werden können. Mit dieser Frage müßte sich eine Strukturanalyse ernsthaft auseinandersetzen. Das gilt erst recht für eine „Großgliederung", nämlich eine teilung (1–6; 7–13; 14–19), wie sie ganz ähnlich schon Ehrismann, II, 1, S. 185, und Itten- , aaO., S. 10, angegeben haben; vgl. Rupp, S. 6f. Teilweise recht gewaltsam werden Ver- pfungen zwischen den umklammernden Teilen I und III hergestellt, „und zwar korrespon- en je zwei Strophen des ersten Teils mit zweien des dritten Teils"; S. 7. So sollen sich – bei- lsweise – die „Darstellung" der Welt und die „Darstellung" des Paradieses, Strophe 5 und phe 14, *reda* und „Buße", Strophe 6 und 15, entsprechen; vielmehr ist die fünfte Strophe *siu werlt*) deutlich der vierten (*Paradysum*) gegenübergestellt und widerspricht so der ange- enen Struktur; auch sonst lassen sich andere Verbindungsmöglichkeiten finden, die sich bei im Grunde doch engen Thematik, den Menschen in *statu viatoris* zu zeigen, von selbst ergeben hten.

Eindrucksvoll ist indessen der Aufweis des „geistigen Hintergrundes" der Dichtung; S. 9ff. Gedanken, die im *Memento mori* ausgesprochen oder angedeutet werden, „finden sich mit Ber Häufigkeit in Theologie und Dichtung der voraufgegangenen Zeit, was im Grunde nicht rraschen kann, da es sich um Grundfragen christlicher Lebensgestaltung handelt. Die Über-

einstimmung der Gedanken zeigt dabei oft sogar eine fast völlige Übereinstimmung in den Formulierungen, so daß man wohl mit Recht behaupten kann, daß Notker zumindest im Gedanklichen fest in der Tradition steht. Kein Gedanke ist bei ihm neu, nicht einmal grundlegend neu formuliert, und – auch das sei ausdrücklich festgestellt – kein Gedanke ist bei ihm schärfer, härter, drohender, anklagender formuliert als bei den früheren, ...“; S. 17. Für die Beurteilung des Denkmals sind das zweifellos wichtige Ergebnisse, die der „kurze Streifzug durch Theologie und Dichtung“ (S. 17) erbracht hat. Das Bild wird durch den Hinweis auf die *Regula pastoralis* Gregors des Großen (S. 17ff.) und vergleichbare Stellen bei Otfrid (S. 22ff.) noch ergänzt und um so überzeugender gestaltet. Gute Einzelbeobachtungen und Überlegungen grundsätzlicher Art zur Gattung der poetischen Predigten, zum Begriff des mittelalterlichen Dualismus, des sittlichen Optimismus usw. schaffen längst notwendige Klärungen und geben den Blick frei zu einem unbefangenen Verständnis der Dichtung, die sich in Gedankengehalt und Zielsetzung nun nicht mehr einfachhin als „cluniazensisch“ im herkömmlichen Sinne begreifen läßt. Die Frage nach dem „Neuen“, nach dem „Eigenartigen“ des Gedichtes stellt sich um so dringender; vgl. S. 19ff.; Rupp, S. 24f., sucht die Antwort „im Dichterischen selbst“, vor allem in einem „in der bisherigen deutschen Dichtung nicht vorhandenen Formgefühl und Strukturprinzip“, in einem „kunstvollen, Zweck und Gedanken zu einer überzeugenden Einheit und wirkungsvollen Durchsichtigkeit zusammenfügenden dichterischen Bau“ in der „*ordinata concordia* der einzelnen Bauteile“ usw. Man wird indessen nicht übertreiben dürfen. „Dieses neue Strukturprinzip“ aber „weist nach vorn“ (S. 25) – hier wird der innere Zusammenhang des Buches deutlicher erkennbar – auch die anderen behandelten Dichtungen sind ihm „verpflichtet“ (ein modisches Wort, doch kaum so störend wie einzelne andere stilistische Unebenheiten, die im ganzen Buch anzutreffen sind, z.B. das beliebte Modewort „gültig“, z.B. S. 4, 11, 25, 78, 163; das mittelalterliche „ein“, z.B. S. 10: „Die Werke eines Anselm...“, weiterhin: S. 177, 223, 226, 270, 287 u.ö.; vgl. *Memento mori* 152: *das machot all ein Noker;* die Verbindung von „wenn“ mit „würde“, z.B. S. 3; die gelegentliche unpassende Verwendung von „typisch“, z.B. S. 35, 152, 249 – u.a.m.). Zu dem damit angedeuteten Fragenkreis ist das letzte Wort sicher noch nicht gesprochen, so sehr auch Rupp die Diskussion fördert und die relative Stagnation in einem wichtigen Abschnitt der Literaturhistorie auflockert. Man muß aber bedauern, daß weiterhin mit dem bekömmlichen Begriff „cluniazensisch“ operiert wird, „cluniazensische Literatur“, zu der das *Memento mori* und – vorwegnehmend gesagt – die anderen behandelten Denkmäler nun nicht mehr gehören sollen, weil sie – was durchaus richtig gesehen ist – „fest auf dem Boden einer langen Tradition stehen“ (S. 24), also „nichts Neues“ bieten. Ist „der Begriff ‚cluniazensisch‘ dafür also fehl am Platze“, wie S. 24 gesagt wird, so wäre eine vorhergehende Klärung dieses Begriffs und eine eingehende Prüfung nach Inhalt, Geltungsbereich und Verwendbarkeit im literaturwissenschaftlichen Zusammenhang im höchsten Maße wünschenswert gewesen. Erst am Schluß seines Buches, S. 280ff., kommt Rupp auf die Brauchbarkeit des „Schlagworts“ zu sprechen; s.w.u.! Im übrigen kann die Traditionsgebundenheit – so wichtig ihre Beobachtung auch ist – kaum die Bedeutung des „Neueinsatzes“ deutschsprachiger religiöser Dichtung um die Mitte des 11. Jahrhunderts verkleinern und die Kraft ihrer Sprache verringern. So betont auch Rupp, S. 25, mit Recht, daß der Dichter des *Memento mori* – von dem wir im übrigen keineswegs sicher wissen, wer es gewesen ist (zu dieser Frage wäre H. Menhardt zu nennen: ZfdA 80, 1944, S. 7f.) – „gepackt und erfüllt von einer seelsorgerischen Verpflichtung, aktiv gegen Weltlichkeit und religiöse Gleichgültigkeit besonders der Laien anzukämpfen, ... sein Werk gedichtet [habe]. Als Mensch von tiefem Glauben und ernster Religiosität hat er seine Gedanken in die Form einer Bußpredigt gekleidet und ihnen eine starke seelsorgerliche und dichterische Wirkung verschafft“.

Anders steht es um Ezzos *Cantilena de miraculis Christi*. „Über die religiöse Haltung Ezzos ist sich die Forschung einig, in den Fragen der Textherstellung und der ins Einzelne gehenden Interpretation gehen aber die Meinungen auseinander“, S. 26. Rupp legt einen neuen Rekonstruktionsversuch des Ezzoliedes vor, erhebt aber „nicht den im Grunde unmöglichen Anspruch, Ezzos Gedicht in seiner Urgestalt wiedergewonnen zu haben“; S. 51. Doch handelt es sich um

als nur um einen unverbindlichen Versuch; die Rekonstruktion verdient neben den Vorgen von H. Schneider, ZfdA 68, 1931, S. 1ff.; H. de Boor, ebda., S. 226ff.; Hugo Kuhn, DVjS 953, S. 3ff. und I. Moehl *(Die Einflüsse der Logos-Lux-Vita-Theologie auf die frühmittelleutsche Dichtung. Mit besonderer Berücksichtigung des Ezzo-Liedes.* Diss. Tübingen 1953, h., Schlußteil) durchaus volle Beachtung. (Eine eingehendere Stellungnahme soll an anStelle gebracht werden. Gegenüber den Ergebnissen Rupps werden sich allerdings einige unbedeutende Abweichungen ergeben. Vgl. jetzt auch F. Maurer, *Dienendes Wort*, Festgabe ender, 1959, S. 1ff.) Zum mindesten unglücklich sind allerdings immer wieder auftretende dungen, die des sonst unbekannten Ezzos Geist und Denken als genau bekannt erscheinen n: „das Christusbild Ezzos"; „in Ezzoschem Sinn"; „Ezzos Geistigkeit" usw., S. 42ff.; rhin S. 51: Rupp habe „versucht zu erkennen, was aus anderem Geist ist"; von seiner Fasdes Gedichts meint Rupp: „Steht sie Ezzo näher, dann muß sie für sich sprechen". (S. 37, 3, ist *nos* statt *non* zu lesen; S. 57 sind die Strophen 14, 16, 17 in der Tabelle versehentlich . Kuhn – statt zu H. Schneider – gestellt.) Bei der Behandlung der Quellenfrage kommt Rupp, ff., zu dem gleichen Ergebnis, zu dem schon G. Ehrismann, II, 1, S. 47, gekommen war: n einziger Gedanke ist neu bei ihm, er hat sie alle vorgefunden". Vgl. auch Hugo Kuhn, 27, 1953, S. 9. Einseitigkeiten der bisherigen Meinungen über die Auswahl, die Ezzo gen hat, werden von Rupp zurechtgerückt; vgl. auch S. 76ff. So wird erneut deutlich, „daß eigentliche Quelle vorzuliegen braucht" (S. 75) – oder wie es schon Ehrismann, II, 1, S. 47, t hat: „Die Quelle für Ezzo war das theologische Wissen seiner Zeit, das er völlig beherrscht".

n dritten Kapitel seines Buches behandelt Rupp die sogenannte *Summa theologiae*; S. 83ff. reführende Bezeichnung Scherers – wie auch Diemers Benennung *Die Schöpfung* – führen unmittelbar an die Fragen der geistesgeschichtlichen Zusammenhänge heran und die verlenen Auffassungen, die bisher über das Denkmal geäußert wurden; Fragen der literari. Bewertung sind damit eng verknüpft. Probleme der Textherstellung treten in diesem Abt im ganzen etwas zurück, wiewohl Rupp einige erwägenswerte Verbesserungsvorschläge t. Die meist als unecht angesehene 13. Strophe wird von Rupp beibehalten; S. 84f.; vgl. . Hier mag man schwanken; die Argumente für die Unechtheit überzeugen in der Tat nicht ; sie lassen sich jedoch nicht restlos beiseiteräumen; aber auch Ittenbach, *Deutsche Dichtuner salischen Kaiserzeit*, S. 76, hatte für die Beibehaltung der Strophe plädiert. Bei der Skizzie des Gedankenganges, S. 85ff., finden sich förderliche Beobachtungen zum Inhalt, freilich einige Überspitzungen und Schiefheiten der Formulierung; so wird, S. 88, zur 4. Strophe t, das „Problem von Freiheit und Zwang" trete auf, während es im Text lediglich heißt, die Engel Gott in Freiheit loben sollten; das angedeutete Problem spielt indessen keine ; unklar bleibt der Begriff der „sinnvollen und fordernden Realität", der im Zusammender 17. Strophe gebraucht wird, S. 99; falsche Vorstellungen weckt die Angabe, S. 103, die trophe frage „nach dem Bösen selbst"; die Strophe handelt lediglich davon, daß der Teufel Willen Gott dienen muß (S. 118, Zeile 6, ist sie versehentlich als 24. Strophe bezeichnet). n „Bemerkungen zum Bau der Verse und Strophen", S. 111ff., hätten die im Hinblick auf ühmittelhochdeutsche Dichtung in der Forschung geäußerten Bedenken gegen das starre lersche Schema Berücksichtigung verdient. „Zum Bau der Strophen hat Ittenbach Wesents gesagt"; S. 113; Rupp bringt einige Modifizierungen. S. 115ff. sucht Rupp den „Bauplan" Dichtung freizulegen. Von Ittenbach wird das Prinzip der symmetrischen Gliederung übernen, es wird aber auch richtig gesehen, daß Ittenbachs Zweiergruppierung – von anderen pierungsversuchen ganz abgesehen – nicht restlos befriedigen kann. Rupps Gegenvorg, S. 120f., zeigt einen klaren Aufbau; aber ein wenig gewaltsam scheint auch dieser Versuch in; vielleicht ist den Gliederungsabsichten und dem Konstruktionsvermögen des Dichters zuviel zugetraut. Möglicherweise war nur eine grobe Ordnung angestrebt: Einleitung – geschichte bis zur Erlösung – Erlösung (Kreuzstrophen) – Wirkung der Erlösung – Abß des Gedichtes. Diese Ordnung führte dann wohl nur zu einer zwanglosen Gruppierung der

Strophen, die ja selbst auch ungleich sind. Der Dichter war kaum ein so „bedeutender Gestalter", wie Rupp, S. 123, meint; auch den Stil wird man nicht ganz so hoch einschätzen dürfen, wie Rupp es tut, S. 126. Die Dichtung steht nicht ganz zu Unrecht im Schatten des Ezzoliedes. Bei der Behandlung der Quellenfrage, S. 127ff., kann Rupp zeigen, daß viele Inhalte der Dichtung „christliche Binsenwahrheiten" (S. 129) sind, zu deren Erklärung man nicht erst bedeutende mittelalterliche Schriftsteller zu bemühen braucht. Einflüsse der Scholastik und der Mystik werden mit Recht abgelehnt. So kann sich Rupp der Suggestivwirkung der Schererschen Titelgebung entziehen, wiewohl er das irreführende *Summa* (*theologiae*) beibehält. „Der Mensch im Heilsgeschehen, die Deutung des menschlichen Lebens in der Welt zwischen Gut und Böse, Gott und Teufel, die daraus sich ergebenden Aufgaben für den Menschen, das ist das Thema des Dichters"; S. 135. Rupp betont mit Recht, daß von „Sündenangst und Sündenverzweiflung nichts zu spüren ist", S. 136. In diesem letzten Kapitel mag der ertragreichste Teil der Ausführungen über die sogenannte *Summa theologiae* erblickt werden. Fraglich bleibt indessen Rupps Vorstellung von einem „adligen weltlichen Publikum", das der Dichter vor Augen gehabt habe; S. 138. Vgl. dazu weiter unten!

Der *Rede vom Glauben* des Armen Hartmann widmet Rupp eine recht ausführliche Untersuchung (S. 139ff.), die sich angesichts des Umfangs der Dichtung begreiflicherweise sehr lange mit der Darlegung und Klärung des Gedankenganges aufhalten muß, wiewohl Rupps Darstellung hier knapp und gerafft ist. Solche Klärung gibt die notwendige Diskussionsgrundlage, ist bei Rupp selbst wichtigster Teil der Diskussion. Hier findet sich eine Reihe von Einzelkorrekturen an der Auffassung F. von der Leyens (*Des armen Hartmanns Rede vom Glouven. Eine deutsche Reimpredigt des 12. Jahrhunderts*. Germ. Abh. 14, 1897, S. 56ff.), gegenüber dessen Kommentar Rupps Ausführungen einen Fortschritt bedeuten. Auch andere bisherige Urteile und Meinungen, die in unzulänglicher Weise vereinfachten und vergröberten, werden von Rupp zurechtgerückt; besonders erwähnt seien auch hier die Überlegungen zur Bezeichnung und gattungsmäßigen Einordnung der Dichtung, die Rupp dann einen Traktat nennt, S. 209ff. (Wohl durch Versehen erscheint, S. 152, Adam als „Antitypus" statt als „Typus", „Christen" statt „Christus", S. 195; S. 190 wird Zeile 3 als Zeile 16 irrtümlicherweise wiederholt.) Die offenkundige Lücke in der Handschrift nach Vers 3225 kann natürlich nicht ohne weiteres geschlossen werden; hier lassen sich allenfalls Vermutungen anstellen; S. 176f.; Rupp nimmt aus guten Gründen eine Ständeaufzählung an, eine Ansicht, die weder beweisbar, noch ohne weiteres abweisbar ist. Gewagt bleibt jedoch die Formulierung (S. 177): „Er hat ein Publikum vor Augen, das in der Welt lebt, und er wertet dieses Leben in der Welt auch nicht als grundsätzlich negativ". Die fehlenden Teile sollten diese Ansicht also „bezeugen"; freilich lassen sich zu ihrer Stütze auch erhaltene Teile aufführen. Mit Heinrich von Melk, beispielsweise, wird man den Armen Hartmann fürderhin nicht ohne weiteres gleichsetzen dürfen. Dabei spielt es zunächst keine Rolle, wer von beiden den heutigen Leser mehr oder weniger anspricht. Rupps Forderung (S. 230) scheint berechtigt und nötig: „Man sollte endlich aufhören, moderne Krisenstimmung und Lebensangst in mittelalterliche Dichtungen hineinzuinterpretieren". – Bei der Untersuchung des Dichtungsaufbaus (S. 180ff.) glaubt Rupp „ein sehr kunstvolles Aus- und Abwiegen der Teile vom kleinsten zum größten" (S. 181) erkennen zu können; immer wieder betont er die Kunst und den hohen Rang dieser Dichtung, insbesondere auch S. 225ff. Man wird da nicht uneingeschränkt folgen können. Der Aufbau zeigt eine einfache und im ganzen übersichtliche Gliederung (vgl. S. 182ff.), die sich an das *Credo* anlehnt, in den Grundzügen von ihm bestimmt ist. Im übrigen sind die einzelnen Teile recht ungleich und kaum in auffälliger Weise gegeneinander „abgewogen" oder in sich „ausgewogen"; allenfalls eine gewisse Tendenz zu ausgewogener Gliederung mag spürbar sein. – Als sehr nützlich dürfen die auf großer Belesenheit gerade auch der lateinischen Literatur beruhenden Vergleiche und Parallelen bezeichnet werden, die Rupp, S. 189ff., beibringt. Sie können hinreichend verdeutlichen, wie schwierig es ist, die einzelnen Dichter einem starren Schema einzupassen. Das gilt dann erst recht von dem Armen Hartmann. Doch muß man es auch hier wieder bedauern, daß der Begriff „cluniazensisch" nicht eigentlich umschrieben und geklärt wird.

Das merkwürdige „sogenannte *Anegenge*“ (S. 231ff.) sieht Rupp nicht als bedeutende Dichtung [a]lso schon E. Schröder, *Das Anegenge*, 1881, S. 77ff.) – im Gegensatz zu allen anderen von ihm [b]ehandelten Denkmälern. Der Dichter wird als sehr selbstsicher vorgestellt; bei der Analyse des [T]exts zeigen sich aber „Verwirrungen und Wiederholungen, die das ganze Gedicht durchziehen“; [d]er Dichter „will schwierige dogmatische Fragen behandeln und erklären. Es gelingt ihm aber [n]icht immer, sich gedanklich klar auszudrücken...“ (S. 235); man stößt „auf die mangelnde [F]ähigkeit, sinn- und planvoll zu gliedern, und vermißt ein Gefühl für Proportionen, im Großen [u]nd Kleinen“ (S. 276); „Formale und sprachliche Mängel erlauben aber nicht, das *Anegenge* eine [b]edeutende Dichtung zu nennen“ (S. 278) u.s.f. –

Die Analyse erbringt indessen zahlreiche gute Beobachtungen zum Text, insbesondere auch [z]u kritische Bemerkungen zu den Besserungsvorschlägen, Mißverständnissen und Fehlinter[p]retationen einzelner Stellen von F. Scheidweiler, ZfdA 80, 1944, S. 11ff., A. Leitzmann, ZfdA [7]4, 1940, S. 104ff. und V. Teuber, PBB 24, 1899, S. 248ff. (den schon Scheidweiler sehr kritisiert [h]at). – Die Forschung wird dies dankbar begrüßen, ebenso wie die kritische Stellungnahme zu [d]en bisherigen Deutungsversuchen (S. 258ff.) und vor allem die Auseinandersetzung mit der Frage, [o]b die Dichtung in herkömmlicher Weise als „scholastisch“ bezeichnet werden könne. Rupp zeigt, [d]aß es sich bei dem Denkmal weder um eine Heilsgeschichte, noch um eine „Summa“ im eigent[l]ichen Verstande handelt (vgl. auch S. 269ff.: „Quellen und geistiger Hintergrund der Dichtung“), [o]wohl die rationalen Züge im Werk beherrschend sind: „*vor* allem steht die ‚ratio‘, sie beherrscht [d]ie Dichtung, wenn auch in ganz eigener Weise“. „Alle Themen der Dichtung sind ... *kausal* [n]ebeneinander und mit dem Zentralthema verkettet und zeigen den rationalen Charakter des [G]anzen“ (S. 262); „Die Distanz, erreicht durch die ‚Objektivität‘ des Dichters, ist so stark, daß [d]ie Auseinandersetzung zwischen Gott und dem Menschen Adam wohl objektiv verstehbar, aber [n]icht subjektiv erlebbar ist“ (S. 265). – Als Publikum der Dichtung denkt sich Rupp, S. 265ff., [w]ohl ein adliges Laienpublikum.

Das führt auf den nächsten Abschnitt des Ruppschen Buches, S. 280ff, in dem sozusagen [e]ine literatur- und geistesgeschichtliche Gesamtbeurteilung der „deutschen religiösen Dichtung [d]es 11. und 12. Jahrhunderts“ versucht wird (wiewohl dies auf Grund der wenigen und einseitig [a]usgewählten Denkmäler streng genommen natürlich unmöglich ist). Auf die in diesem Kapitel [a]ngeschnittenen – sehr wichtigen – Fragen kann an dieser Stelle nicht in der wünschenswerten [A]usführlichkeit eingegangen werden: „Die mönchischen Reformen“; „Reform und deutsche [D]ichtung“; „Dichter und Publikum“; „Der ‚Neueinsatz‘ um 1050“; „Das Anwachsen der deut[s]chen Dichtung seit 1050“; „Dichtung und Literatur im 11. und 12. Jahrhundert“; „Die Leistung [d]er deutschen Dichter“; „Das Fortwirken der deutschen Dichtungen“; „Zur Epocheneinteilung“. [A]lles wird angeschnitten, aber kaum alles „abschließend“ geklärt. Zur Frage der Reformen und [d]er Bezeichnung „cluniazensische Dichtung“ wird Nützliches gesagt, wenn auch nicht von einer [e]ndgültigen Durchdringung und Klärung des weitverzweigten Problems gesprochen werden kann. [D]ie hier herangezogenen Literatur aus der historischen Forschungsarbeit – die selbst allerdings [b]ei weitem nicht abgeschlossen ist und noch vor vielen ungelösten Fragen steht – ist manche [L]ücke, wiewohl Wichtiges (aber auch weniger Bedeutendes) schon genannt und berücksichtigt ist. [G]egenüber den in der Germanistik bisher gängigen und verbreiteten Ansichten werden gleichwohl [d]eutliche Fortschritte erzielt. „Man wird Klischees wie ‚Cluniazenserdichtung‘, ‚Dichtung der [K]unstfeindschaft‘ endgültig aus der Terminologie der Literaturwissenschaft verbannen müssen“ [(]S. 294). – Die Darstellung der „mönchischen Reformen“ hätte sich vielleicht in stärkerem Maße [a]uf K. Hallingers Buch als auf Ph. Schmitzens *Geschichte des Benediktinerordens* stützen sollen; [v]gl. den klaren und eindringlichen Aufsatz von Theodor Schieffer, *Cluniazensische oder gorzische [R]eformbewegung?*, Arch. f. mittelrheinische Kirchengeschichte 4, 1952, S. 24ff., wo auch die [w]ichtigste ältere Literatur genannt und Hallingers schwer überschaubares Werk in einprägsamer [G]esamtstellung erschlossen wird. Zur Frage der Kulturoffenheit oder Kulturfeindschaft Clunys (S. [2]89, 290) vgl. jetzt J. Leclercq, *Cluny fut-il ennemi de la culture?*, Revue Mabillon 47, 1957, [S]. 72ff., weiterhin: K. Hallinger, Revue Mabillon 46, 1956, S. 117ff. Hallingers Aufsatz im

Deutschen Archiv für Erforschung des Mittelalters 10. 1954. S. 147ff. ist zwar erst „ein Versuch", wie Rupp, S. 286 Anm. 26, bemerkt, hätte aber auch Rupps Darstellung noch förderlich sein können. – Rupps Ausführungen über das Verhältnis von „Mönch und Laien" (S. 298ff.) und seine Ansicht von der „Exklusivität" des Mönchtums sind zum mindesten schief, vereinfachend, erfassen das tatsächliche Bild nicht. Die Hirsauer haben eine starke Laienwirksamkeit entfaltet. (Den Bereich „Hirsau" hat eine Kölner, unter Anleitung von Theodor Schieffer angefertigte, Arbeit untersucht: Hermann Jakobs, *Die Hirsauer. Ihre Ausbreitung und Rechtsstellung im Zeitalter des Investiturstreites*, Diss. Köln 1959, noch ungedruckt.) So gelangt Rupp auch zu einer sehr problematischen Auffassung von der soziologischen Einordnung der Dichter und ihres Publikums, die er sich – wie schon mehrfach im Einzelnen in Erscheinung trat – als adlige Laien vorstellt. Viele der Dichter des 11. und 12. Jahrhunderts waren Mönche oder Weltgeistliche – was auch Rupp natürlich nicht bestreitet –, andere waren Laienbrüder (so insbesondere wohl einige der von Rupp behandelten) – ein Institut, das Rupp bei seinen Überlegungen nicht berücksichtigt. Man wird annehmen müssen, daß diese Dichtungen von Geistlichen, Mönchen oder Laienbrüdern vor allem eben für Laienbrüder gedichtet wurden; hier konnte solche Dichtung Widerhall finden – Lateinisch wäre indessen nicht verstanden worden, von einzelnen Wendungen abgesehen, die man bei Gottesdienst und Gebetsübungen hörte, die dann auch in den Dichtwerken erscheinen. Freilich wird in diesem Fragenbereich im einzelnen noch mancherlei zu prüfen und zu untersuchen sein. Vielleicht hat auch Notker, der Abt von Zwiefalten, in erster Linie für Laienbrüder geschrieben, – im übrigen ist seine Identifizierung mit dem Verfasser des *Memento mori* in der Tat sehr fraglich (vgl. S. 296). – Die Andeutungen mögen gezeigt haben, daß noch manches endgültiger Klärung harrt, – die letzte Tür ist mit Rupps Buch noch nicht aufgestoßen. Man wird die Ausbreitung und Heranziehung mittellateinischer Literatur in dieser Ausführlichkeit begrüßen und aus den Untersuchungen manchen Nutzen ziehen können, zur Interpretation, Textgestalt, geistesgeschichtlichen Einordnung usw. Ein besonderes Verdienst dürfte in der entschlossenen Ablehnung herkömmlicher Schlagworte – wie „cluniazensische Epoche" und „Zeitalter der Weltflucht" – liegen, auch wenn sich Widerstände gegen die Aufgabe und Zerstörung eines vertrauten und bequemen Schemas erheben mögen.

Köln Rudolf Schützeichel

August von Einsiedel, Ideen. Eingeleitet, mit Anmerkungen versehen und nach J. G. Herders Abschriften in Auswahl herausgegeben von Wilhelm Dobbek. Berlin, Akademie-Verl. 1957, 277 S. 8° (Quellen u. Texte zur Geschichte d. Philosophie. Hrsg. von d. Arbeitsgruppe Philosophiehistorische Texte an der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin.)

Es ist ohne Zweifel ein großes Verdienst W. Dobbeks, die literarhistorische und philosophische Forschung wieder auf August von Einsiedel aufmerksam gemacht zu haben. Obschon der Name Einsiedels in mehreren Briefwechseln der Goethezeit vorkommt und seine Freundschaft mit Herder seit den frühen Herder-Biographen immer wieder zitiert wurde (z. B. R. Haym, *Herder* 2. Bd., hrsg. v. W. Harich, Berlin 1954², S. 77–84), fehlt dennoch eine intimere Kenntnis seiner Persönlichkeit. Es war dazu bekannt, daß sich die *Ideen* Einsiedels, die original nicht überliefert sind, in Herders Abschrift erhalten hatten. Indes, die Philologen sind immer wieder zurückgeschreckt vor den abstrusen Gedanken, die in einer fast unlesbaren Handschrift niedergeschrieben sind. – Während jetzt ein großer Teil des Herder-Nachlasses als verloren angesehen werden muß sind Herders Exzerpthefte P und S mit seiner Abschrift von Einsiedels *Ideen* in dem erhaltenen

Teil des Herder-Nachlasses, der von der Preußischen Staatsbibliothek nach Tübingen ausgelagert ist, noch vorhanden. Nach diesen Manuskripten hat Dobbek die *Ideen* in einer Auswahl herausgegeben.

Die Ausgabe beginnt mit einer ausführlichen „Einleitung" (S. 5–58), die der Hrsg. bereits im wesentlichen vorveröffentlicht hatte (Deutsche Zeitschrift f. Philosophie 3, 1955, S. 557–584). – Die Edition selbst gliedert sich in drei Teile: 1. Die *Ideen* von 1776 (?) – 1780 (S. 59–110); 2. Die *Ideen* von 1791–1797 (S. 111–227); 3. Anhang *Auch Fragm[ente] St[ücke] 2* (S. 229–239). – In der Anordnung der einzelnen „Ideen" folgt der Hrsg. nicht den Hss., sondern seinen eigenen Themenkreisen (z.B. „Erkenntnistheorie", „Kultur", „Über die Beziehung der Geschlechter"); in dieser Ordnung sind die einzelnen „Ideen" numeriert. Diese Anordnung ist nicht ohne Willkür; dies, zumal auch in den Herderschen Hss. eine Numerierung vorhanden ist, die u.U. auf Einsiedel selbst zurückgehen kann. – Die Auswahl ist um Objektivität bemüht; doch scheinen gewisse neuere Tendenzen, z.B. antireligiöse, verstärkt worden zu sein. – Die Fragmente des „Anhangs", die im Exzerptheft P stehen, scheinen nach der Ansicht des Hrsg.s weder von Einsiedel noch von Herder zu stammen.

Unter diesen Voraussetzungen kann die Edition Dobbeks nur einen vorläufigen Anspruch erfüllen. Dies gilt auch für die Philologie des Textes. Dennoch wird Dobbeks Arbeit ein wichtiger Wegweiser bleiben für eine tiefere Erkenntnis der Goethezeit, insbesondere der Gestalt Herders.

Münster/Westf. Siegfried Sudhof

Hans Pyritz, unter redaktioneller Mitarbeit von **Paul Raabe,** Goethe-Bibliographie. Lief. 1–3, Heidelberg, Carl Winter Univ.-Verlag 1955–1957, XVI, 240 S., 8°.

Der viel zu frühe Tod von Hans Pyritz bedeutet insbesondere für die Goethe-Forschung einen schweren Verlust. Große Hoffnungen waren mit seinem Namen verknüpft, nachdem der Unermüdliche und in seinen Ansprüchen Unerbittliche auf diesem Gebiet schon so Bedeutendes geleistet hatte. Die Hoffnungen richteten sich insbesondere auf das Zustandekommen einer Goethe-Bibliographie von genau der Art, wie sie augenblicklich dringend gebraucht wird. Einer Bibliographie, die durch das unübersehbare Dickicht der Goethe-Literatur einen Weg weisen sollte, indem sie aus der Fülle des Alten und Neuen eine Auswahl des Wichtigsten traf. Drei Lieferungen dieser Bibliographie konnte Hans Pyritz, unterstützt von Dr. Paul Raabe, noch selbst veröffentlichen. Und schon dieses Bruchstück – es umfaßt etwa ein Drittel des geplanten Ganzen – läßt erkennen, wie hier in der richtigen Sache im richtigen Augenblick der richtige Weg eingeschlagen wurde.

Der Verfasser ließ sich leiten von der Erkenntnis, daß die Goethe-Forschung in eine Situation geriet, die nur mit dem Wort „Notlage" zu bezeichnen ist. Eine Orientierung in der Masse von Literatur ist mit großen Schwierigkeiten verknüpft. Seit dem 1913 erschienenen letzten Band des einschlägigen Goedeke steht keine Gesamtübersicht mehr zur Verfügung. Aber selbst wenn man die wertvollen neueren bibliographischen Hilfsmittel heranzieht, die sich auf einzelne Zeitabschnitte erstrecken[1], bleibt das bedrückende Problem, wie man zum jeweiligen Zweck aus

[1] Außer den bei Pyritz aufgeführten Werken ist jetzt zu nennen die *Bibliographie der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1 von Hanns W. Eppelsheimer, Bd. 2 von Clemens Köttelwesch, Frankfurt 1957 u. 1958. Ein Ergänzungsband des Goedeke ist in Arbeit. Die zweite Lieferung erschien 1959. In der von Alfred Zastrau herausgegebenen 2. Aufl. des *Goethe-Handbuchs* gibt jetzt Wieland Schmidts Artikel „Bibliographie" vorzügliche Überblicke.

einer Unzahl von Titeln das Förderliche erkennen soll. Für jeden Arbeitenden besteht hier die Gefahr vorzeitiger Resignation – ein für die Forschung untragbarer Zustand. Hans Pyritz zeigte den Ausweg in seiner Bibliographie, indem er sich entschloß, 1. ungeachtet aller möglichen Einwände das Prinzip der Vollständigkeit aufzugeben und eine instruktive Auswahl zu bieten; 2. durch gründliche Neuordnung des Stoffes klare Sichtverhältnisse zu schaffen, Sichtverhältnisse, wie sie der heutigen und nächstkünftigen Forschungslage etwa entsprechen mögen.

Die Beschaffenheit der Auswahl in den ersten drei Lieferungen wird jeden befriedigen, der ihre besonderen Zwecke in Betracht zieht. Wirklich ist es dem Verfasser gelungen, für mehrere Hauptgebiete den „Kernbestand" dessen zusammenzutragen, was „das Arbeitsmaterial des Forschers ausmacht"[2]. Die Ausscheidung des Unseriösen war bei diesem verantwortungsvollen Unternehmen gewiß mehr zeitraubend als schwierig. Nicht leicht dürften die Entscheidungen zu treffen gewesen sein, was als veraltet und überholt zu gelten habe. Schließlich mußte aber auch, damit der vorgesehene Rahmen nicht gesprengt wurde, vieles geopfert werden, was weder unseriös noch veraltet, sondern einfach der Bedeutung nach als sekundär zu betrachten war. Auf diesem – problematischsten – Gebiet sind am ehesten Einwände zu erwarten, denn der Bedeutungsgrad einer Schrift sieht sich von verschiedenen Perspektiven naturgemäß verschieden an. Generell ist zu all solchen Einwänden, wie verständlich immer sie erscheinen mögen, zu sagen, daß bei der Verfolgung von Sonderinteressen das bibliographische Recherchieren natürlich oft über das Werk von Pyritz hinausgehen muß. Dieses kann und will nur die Wege weisen, aber ohne jeden Zweifel erleichtert es auch in solchen Fällen entscheidend den ersten Zugang, der immer das Schwerste ist.

Gelegentlich wäre es vielleicht möglich gewesen, noch mehr Veraltetes zu opfern, um Platz für anderes zu schaffen. So mag es – um ein Beispiel zu nennen – zweifelhaft erscheinen, ob in Abschnitt IIc „Einzelkorrespondenzen" diejenigen Ausgaben Goethescher Briefe zu nennen waren, die durch spätere Ausgaben radikal überholt wurden. Hier konnte der Goedekeband von 1910 aushelfen. Dankenswert ist, daß in demselben Abschnitt mehr als bei Goedeke an Goethe gerichtete Briefe berücksichtigt sind. Vor allem wird aufgeführt das in den Goethe-Jahrbüchern und in Bratraneks Sammlung *Goethe's Naturwissenschaftliche Correspondenz* zu findende Material. Bei Pyritz ist es verzeichnet unter dem Namen der Korrespondenten. Dies bedeutet zweifellos eine beträchtliche Hilfe, hat aber auch seine Nachteile. Manche dieser Korrespondenzen sind von ganz untergeordneter Bedeutung, erhalten jedoch den Raum einer Nummer zugewiesen, auch wenn sie nur ein einziges Mal an Goethe schrieben (z. B. Bischof, Bluff, Brück)[3]. Dagegen werden die an Goethe gerichteten Briefe wichtiger Persönlichkeiten, mit denen eine jahrelange Korrespondenz stattfand, überhaupt nicht aufgeführt, wenn sie innerhalb des „Streuguts der Sekundärliteratur"[4] gedruckt sind. Es gibt aber Fälle, wo dieses „Streugut" die Gestalt umfangreicher Publikationen hat, wie etwa bei A. C. v. Preen oder Graf Brühl[5]. Hier verhinderte ein prinzipielle Regelung bessere Lösungen, doch wird zugleich damit evident, wie schwer es ist, bei großangelegten Unternehmen, wie dem vorliegenden, Prinzipien aufzustellen und nach ihnen zu verfahren. Hans Pyritz war sich dieser Schwierigkeit voll bewußt, und oft genug erzielte er

[2] Vgl. das Vorwort von Hans Pyritz, S. VI.

[3] Der in Nr. 1061 genannte Brief von J. A. Bischof ist übrigens nicht an Goethe gerichtet, sondern an C. W. v. Fritsch. Der Fehler findet sich schon bei Bratranek. Vgl. WA IV 36, S. 42 (zu 196). Die Bibliographie schreibt übrigens „Bischoff" statt „Bischof", wohl in Anlehnung an Günther Schmid, *Goethe und die Naturwissenschaften*. Vermerkt sei hier auch die unrichtige Namenschreibung „Rittgen" statt „Ritgen" in Nr. 1539. – In Nr. 1158 ist zu verbessern J. P. Eckermann. Sein Leben für (nicht mit) Goethe. – Nr. 1763 ist zu streichen. Der Brief ist identisch mit WA IV, Bd. 25, Nr. 7083.

[4] s. S. 84, Vortext zu Abschnitt IIc.

[5] Die Korrespondenz mit Graf Brühl findet sich in J. V. Teichmanns literarischem Nachlaß. Goethes Briefe wurden dort richtiger und vollständiger gedruckt als in Riemers Sammlung *Briefe von und an Goethe*. Unter Nr. 1086 (S. 88) wäre also besser Teichmann als Riemer zu nennen gewesen.

...e durch die wohlabgewogene Balance zwischen Prinzipientreue und Elastizität die schön... und dankenswertesten Resultate. Das zeigt sich besonders, wenn man seine Bibliographie ...are Anordnung, ihren „Bauplan" hin betrachtet.

...i der Ordnung des Stoffes beschritt der Verfasser ganz neue Wege, was nötig war. Denn ...oethe-Forschung hat in den Jahrzehnten seit dem Erscheinen der letzten Goedekebände ...llungen solchen Ausmaßes durchgemacht, daß die früher üblichen bibliographischen Rubri... ...ur Sichtung des Literaturbestands nicht mehr zugereicht hätten. Allein durch den Einfluß ...eisteswissenschaft ergab sich eine Fülle neuer Problemstellungen. Wenn dieser Zustrom ...icht seinen Kulminationspunkt schon überschritten hat, so ist inzwischen anderes, nicht ...er bereichernd und verändernd, auf dem Plan erschienen. Es bedurfte schon einer Persön... ...eit von dem Weitblick und der Erfahrung eines Hans Pyritz, um der Kompliziertheit dieser ... gerecht zu werden, ja um auch nur den Mut zu fassen, sie zu meistern. Nicht genug kann ...n gedankt werden, daß er diese Aufgabe anpackte und löste.

...on dem „Bauplan" seiner Bibliographie, die auf insgesamt vierzehn Kapitel angelegt ist[6], ...te Hans Pyritz selbst in den ersten drei Lieferungen noch die Kapitel I bis IV vollständig, ...Kapitel V teilweise ausführen. Die ersten beiden Kapitel: „Goethe-Forschung" und „Goethe... ...onen" geben Auskunft über die elementaren Grundlagen: bibliographische Hilfsmittel, Aus... ...n etc. Aber schon bei Behandlung der „Goethe-Forschung" wird das Blickfeld erweitert über ...Rahmen des Herkömmlichen hinaus: ein eigener Abschnitt (I 2) behandelt die „Geschichte ...wissenschaftlichen Goethe-Bildes". Mit dem Stichwort „Goethe-Bild" sind wir mitten in den ...ch moderner Betrachtung eingetreten. Vom „Goethe-Bild" spricht, nach ihm wie nach dem ...enen Vließ sucht man erst seit den zwanziger Jahren. Die geisteswissenschaftlich orientierte ...chung erst führte darauf, den Ausschlag gab Gundolfs *Goethe*. (Vergeblich sucht man das ... „Goethe-Bild" noch in Zeitlers Goethe-Lexikon von 1916.) Ein großer Teil des Kapitels III: ...thes Ganzheit" handelt gleichfalls vom Thema des „Goethe-Bildes". Zusammen ergibt das ...ertvollen Ertrag: hier wird durch eine bibliographische Zusammenstellung ein Hauptan... ...moderner Forschung umrissen und dessen Genesis aufgezeigt. Durchdrungen von der Be... ...ung und Aktualität dieses Anliegens richtete Hans Pyritz seinen „Bauplan" so ein, daß es ... zu Anfang, innerhalb der ersten Kapitel beleuchtet wurde. Das erklärt auch eine Eigen... ...keit in der Stoffordnung wie die, daß biographische Nachrichten über die einzelnen Goethe... ...her schon auf den ersten Seiten der Bibliographie verzeichnet werden (Abschnitt I 2d), ... wie es vielleicht das Natürlichere gewesen wäre, an ihrem allerletzten Ende; die Einbe... ...ng der „Geschichte des Goethe-Bildes" erforderte das Behandeln der „Goethe-Forschung" ... im Einleitungskapitel.

...teilung IV behandelt „Goethes Entwicklungsgeschichte". Es ist das Kapitel, das die nach... ...sten Eindrücke hinterläßt. Der Verfasser schrieb es mit der stärksten inneren Anteilnahme, ...spürbarer Absicht, als Präzeptor anregend zu wirken. Wiederum ließ er sich – hier nun in ... besonders glücklicher Weise – leiten von seinem Mut zu souveräner, ungewöhnlicher Be... ...lung des Stoffes, dem Mut zum Experiment. In diesem Kapitel soll „versucht werden, wie... ... sich die Einheit und Ganzheit Goethischer Existenz in all ihren einzelnen Schichten und ...en, im Zugleich ihrer Erscheinungsformen wie in der Folge ihrer Wandlungsformen, auch ...erkundlich darstellen läßt"[7]. Hier geht es also darum, die bei der Betrachtung des Biographi... ...n in neuerer Zeit angestrebte Subtilisierung zu erfassen. Deren wesentliche Zukunftsmöglich... ...n sieht Hans Pyritz in dem Übergang zu morphologischer Sehweise, wie er sie selbst bei... ...haft in seinem Aufsatz *Goethes Verwandlungen. Prolegomena zu einem künftigen Goethebild* ...wandt hatte[8]. Die Forschung befindet sich hier im Fluß: das erschwerte die Aufgabe des

... S. XI: „Grundzüge des Inhaltsplans".
...inleitung zu Kapitel IV, S. 181.
... Euphorion 45, 1950, S. 7–22.

Bibliographen beträchtlich. Spezialuntersuchungen wichtigster Art fehlen noch. Der Verfasser beschritt angesichts dieser Situation einen Weg, den er selbst als „Wagnis", ja als „Affront" bezeichnet (am Schluß der ausführlich-instruktiven Einleitung zu Kapitel IV). Er richtet Fächer ein für Themen, auch wenn es eigentliche Literatur über sie noch gar nicht gibt, sondern allenfalls periphere Vorarbeiten. Damit, sowie durch erläuternde Vor- und Zwischentexte, erreichte er jedenfalls, worauf es ihm ankam: die „deutliche Kennzeichnung der Hauptlücken"[9]. Der Verfasser zeigt, wo gearbeitet werden muß, er weist eine Vielzahl dankbarer und vordringlich wichtiger Themen nach. Die Bibliographie wird hier zum Lehrbuch, das auf die Forschung „eindringliche Mahnkraft ausstrahlen möchte[10]. Lehrer und Lernende werden zweifellos aus dieser adhortatio reichen Nutzen ziehen.

Das „Goethes Entwicklungsgeschichte" darstellende vierte Kapitel sollte nach des Verfassers Absicht möglichst „eine der Herzkammern im Corpus des Goethe-Schrifttums bilden"[11]. Er konzentrierte darum hier die wichtigsten Auskünfte über weiteste Bereiche des Biographischen, und zwar unter ausgiebiger Zuhilfenahme von Verweisen. Auch aus diesem Grunde ist das Kapitel von überragendem Wert. Doch werden seine Schätze erst in gebührendem Maß nutzbar zu machen sein, wenn die Fortsetzungslieferungen vorliegen, denn die meisten dieser Verweise beziehen sich auf spätere Abteilungen der Bibliographie.

Damit kommen wir zu der überaus dringlichen Frage, wie es mit der Möglichkeit steht, das von Hans Pyritz und Paul Raabe so verheißungsvoll Begonnene zu Ende zu führen. Erfreulicherweise läßt sich sagen, daß die Aussichten günstig sind, daß man hoffen darf. Umfangreiche Vorarbeiten sind vorhanden. Bis zur sechsten Lieferung gediehen sie zu annähernder Reife. Damit steht für die auf acht Lieferungen berechnete Fortsetzung soviel Material zur Verfügung, daß alle Voraussetzungen für die Weiterführung gegeben sind. Qualifizierte Fachkräfte – Dr. Heinz Nicolai/Hamburg und Dr. Gerhard Burkhardt/Hamburg – wären bereit, die restlichen Arbeiten bis zur Vollendung durchzuführen, sofern die nötigen finanziellen Mittel bewilligt werden. Was die Sache selbst betrifft, so ist der Weg aufs beste vorgezeichnet. Ihr besonderes Augenmerk werden die Fortsetzer auf die Schlußabschnitte der Bibliographie zu richten haben. Wenn man einen Wunsch aussprechen darf, so sollte vor allem das (vorletzte) Kapitel XIII „Goethes Werke in der wissenschaftlichen Spezialliteratur" hinreichend ausgebaut werden. Hier handelt es sich abermals um eine „Herzkammer" des Unternehmens. Umfangmäßig wird dies Kapitel vermutlich alle übrigen übertreffen müssen.

Alles kommt nunmehr darauf an, daß nicht materielle Schwierigkeiten den Ausbau und die Vollendung des Gebäudes verhindern, in einem Augenblick, wo berufene Architekten darauf warten, das Ihre zu tun. Angesichts dieser Lage der Dinge muß mit größter Eindringlichkeit der Appell an die Deutsche Forschungsgemeinschaft gerichtet werden, dem Werk, das sie durch ihre finanziellen Beihilfen bisher in dankenswerter Weise unterstützte, auch weiterhin ihre Hilfe zukommen zu lassen*. Ein wissenschaftlicher Nachlaß so einmaliger Art legt der Nachwelt auch eine einzigartige Verpflichtung auf. Aber nicht darum allein geht es, das Vermächtnis eines bedeutenden Gelehrten zu ehren. Die gesamte Goethe-Forschung im In- und Ausland darf erwarten, daß ihre Hoffnung auf baldigen vollen Besitz dieses unvergleichlichen Hilfsmittels nicht enttäuscht wird. Dies Werk darf kein Torso bleiben. Alles spricht für seine Zuendeführung, erhält doch auch nur durch diese der Torso selbst seinen vollumfänglichen Wert.

Berlin-Dahlem **Momme Mommsen**

[9] Einleitung zu Kapitel IV, S. 183.
[10] aaO., S. 183.
[11] aaO., S. 181.

* Wie der Verlag (Carl Winter, Heidelberg) kurz vor Redaktionsschluß mitteilt, ist die Finanzierung der Vorarbeiten durch die DFG gesichert. Die nächste Lieferung (Nr. 4) ist soeben (5. Februar 1960) erschienen (d. Red.).

Richard Brinkmann, Wirklichkeit und Illusion. Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts. Tübingen, Niemeyer 1957, XII, 348 S. 8°.

Wer versucht, sich einen Überblick über die Literatur zu verschaffen, die die Epoche des sogenannten Realismus, d. h. heute allgemein die Literatur von etwa 1830 bis 1890[1], beschreibt oder deutet, wird bald auf die besonderen Schwierigkeiten stoßen, die die Beschäftigung mit diesem Forschungsgebiet mit sich bringt. Schon die übergroße Stoffülle, die es zu ordnen, die verschiedenartigen dichterischen Tendenzen, die es zu ermitteln gilt, boten Anlässe genug, die Frage nach der Eingrenzung der Epoche des Realismus auf die unterschiedlichste Weise zu beantworten. Die heftige Diskussion um den Realismus-Begriff selbst aber macht die Realismus-Forschung zu einem Unikum. Seit etwa hundert Jahren kennen wir diesen Begriff als literarhistorischen Terminus[2], und seitdem folgen alle Bemühungen, das Realistische der Dichtung des 19. Jahrhunderts zu erfassen, der verführerischen Vorstellung, den vorhandenen Begriff durch konkrete Analysen rechtfertigen zu können. So unterschiedlich wie die literarhistorischen Aspekte sind auch die vorliegenden Bestimmungen des Realismus, und ein verbindlicher Realismus-Begriff konnte sich bisher nicht bilden. Vielmehr wächst in der neueren Forschung das Mißtrauen, daß der Realismus-Begriff wohl jemals eine (approximative) Eindeutigkeit und damit die Brauchbarkeit anderer literarhistorischer Termini gewinnen könne[3].

In dieser Forschungslage muß Richard Brinkmanns Buch schon durch seine hochgesteckten Ziele verdienstlich erscheinen. Denn „die Klärung eines bestimmten form- und geistesgeschichtlichen Begriffs und der Sache, die er umschließen soll", zu versuchen, bedeutet nichts anderes, als die ausgetretenen Pfade der Forschung entschieden zu verlassen, dem mißliebigen Begriff nicht länger neue Deutungen zu geben und neue Bedeutungen abzugewinnen, sondern das Dilemma einer hundertjährigen Begriffsverwirrung endlich zu beseitigen. Die für den Literarhistoriker außergewöhnliche Aufgabe, die Brinkmann in Erkenntnis einer unhaltbaren Forschungslage damit auf sich genommen hat, mag ihn genötigt haben, sich auch außergewöhnlicher Mittel zu bedienen, d. h., das Untersuchungs- und Unterscheidungsverfahren der philosophischen Logik für die Klärung des literarischen Realismus-Begriffs auszuborgen. In drei großen Abschnitten des Buches wird der Realismus-Begriff unter den formallogischen Gesichtspunkten: Materialobjekt, Inhalt und Umfang betrachtet – ein Vorgehen, das den Literarhistoriker befremden dürfte, der ja gewohnt ist zu beschreiben, wie etwas ist, und nicht, wie es allein sein kann, wenn es richtig sein soll. Und in der Tat geht es Brinkmann mehr um die logische Richtigkeit als um die historische Angemessenheit seiner Ausführungen, was selbst im 1. Teil des Buches, wo der Autor ausdrücklich historischen Zwecken widmet, unverkennbar ist.

Allerdings scheint Brinkmann zunächst den Realismus-Begriff historisch anwenden zu wollen, wenn er darauf hinweist, daß der Begriff „eine in seiner Geschichte erworbene Fracht an Bedeutungsgehalt" besitzt, „die man nicht ignorieren kann" (S. 1), sondern in Auseinandersetzung mit der Forschung kritisch sondieren muß. Zugleich gibt er programmatisch seinen Standpunkt zu

[1] Seit Lindens Begrenzung der Epoche des Realismus auf diesen Zeitraum in *Aufriß der deutschen Literaturgeschichte nach neueren Gesichtspunkten*, hrsg. v. H. A. Korff und W. Linden, Leipzig u. Berlin 1930) ist diese Einteilung üblich. Vgl. auch Alfred Zäch, *Der Realismus in Deutsche Literaturgeschichte in Grundzügen*, hrsg. v. B. Boesch, Bern 1946; Heinz Otto Burger, *Der Realismus des neunzehnten Jahrhunderts* in *Annalen der deutschen Literatur. Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, hrsg. v. H. O. Burger, Stuttgart 1951/52.

[2] Julian Schmidt führte ihn in die Literaturgeschichte ein. Vgl. *Die Grenzboten, Zeitschrift für Politik und Literatur*, redigiert v. G. Freytag und J. Schmidt, 1.–19. Jahrgang, 1841–1860; und J. Schmidt, *Geschichte der deutschen Literatur*, Leipzig 1867[5].

[3] Vgl. Zäch, aaO., S. 292; Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946, S. 488.

erkennen, der ihm für eine Bewertung der bisherigen Begriffsbestimmungen des Realismus geeignet erscheint. „Worauf bezieht derjenige, der vom Realismus einer Dichtung spricht, tatsächlich diese Rede?... Er muß sich überlegen, was er im einzelnen mit dem Begriff Realismus treffen sollte, damit das zusammenfassende Urteil, eine Dichtung sei realistisch, auch wirklich unterscheidend die Dichtung [von Br. gesperrt] kennzeichnet..." (S. 2). Das bedeutet, daß sich nach Brinkmann die bisherige Realismus-Forschung vor der Frage auszuweisen hat, ob sie allein auf Grund einer Betrachtung der Dichtung als Dichtung zu ihren Ergebnissen gekommen ist. Diese Fragestellung leitet im folgenden Brinkmanns „kritischen Gang durch die Forschung" auf der Suche nach dem „Materialobjekt", d. h. dem angemessenen Gegenstand des Begriffs Realismus.

Die historische Betrachtung selbst setzt ein bei Adolf Sterns *Geschichte der neuern Litteratur* (1882–1885), läßt also den Zeitraum (1840–1882) unberücksichtigt, in dem der Realismus-Begriff für die zeitgenössische Literaturkritik aktuell wird[4] und seine Bedeutung erst gewinnt. Diese, bei einer so grundsätzlichen Prüfung, enttäuschende Nachlässigkeit kann Brinkmann auch nicht mit dem Argument entschuldigen, daß erst für Stern der „Realismus einer der beherrschenden Gesichtspunkte in der Betrachtung der Literatur des 19. Jahrhunderts" wird (S. 3).

Die Untersuchung der Sternschen Literaturgeschichte ist wie die der übrigen Forschungstexte durch ein bestimmtes Schema geleitet, das wenig modifiziert wird. Die Auseinandersetzung mit Adolf Stern kann deshalb als Beispiel für Brinkmanns kritische Untersuchung der vorliegenden Ergebnisse gewählt werden. Im wesentlichen läßt er sich hier wie überall drei Fragen durch Zitate beantworten: die Frage nach der Begriffsdefinition (was ist Realismus?), die Frage nach der dichterischen Tendenz (was will Realismus?) und die Frage nach der „realistischen Kunstform". Auf die beiden ersten Fragen, die denselben Sachverhalt meinen, ihn nur von verschiedenen Seiten aus einkreisen wollen, findet Brinkmann bei Stern hinreichende Antworten. Allerdings wird in Brinkmanns Darstellung ein auffallender Widerspruch zwischen den beiden, nur scheinbar von Stern stammenden Realismus-Definitionen sichtbar. „Realismus" ist einmal „das unmittelbare Gestalten des gegenwärtigen Lebens, wie es sich dem Auge des Dichters darstellt", und zum andern will „Realismus wahres Leben", die Wirklichkeit, wie sie tatsächlich ist, darstellen (S. 4). Beim Vergleich der von Brinkmann ausgewählten und zitierten Stellen mit dem originalen Text Sterns löst sich nicht nur dieser Widerspruch auf, sondern es zeigt sich auch, wie wenig sorgfältig Brinkmann der Sternschen Darstellung folgt. Denn gerade die zweite Definition, die für Brinkmanns Betrachtung des Realismus-Problems äußerst wichtig wird, ist aus Sterns Text nicht zu belegen[5]. Wenn Brinkmann mit seiner Stern-Auslegung „Realismus will die Wirklichkeit, wie sie tatsächlich ist, darstellen" die Objektivitätsproblematik bereits zu Beginn seines Forschungsreferates in die Geschichte der Forschung einführt, so tut er es in der Meinung, in Sterns Text einen der wichtigsten Eckpfeiler seiner Gesamtkonstruktion sicher verankern zu können. Aber Stern betont ja gerade das subjektive Moment der Darstellung ausdrücklich, was Brinkmann, obwohl er die Stelle zitiert, ausklammert. So kann man Stern nicht die „naive Gegenstandsvorstellung" zuschreiben, der sich nach Brinkmann die „Forschung ... fast durchgängig" (S. 310) schuldig gemacht hat. Diese Tatsache macht die große Anstrengung, mit der Brinkmann diesen speziellen Begriff der Objektivität[6], die Sachverhalte komplizierend und die Terminologie verwirrend, einführt und über 308 Seiten seines Buches problematisiert, um dann die Lösung triumphierend vorzutragen, zu einer philologischen Donquichoterie, zu einer klassischen petitio principii.

[4] Vgl. z. B. Julian Schmidts Aufsätze und Kritiken in den *Grenzboten* aaO., vor allem IV, 1856, S. 466ff. (*Der neueste englische Roman und das Princip des Realismus*), dazu H. Reinhardt, *Die Dichtungstheorie der sogenannten Poetischen Realisten*, Diss., Tübingen 1939.

[5] Vgl. Adolf Stern, *Geschichte der neuern Litteratur*, Leipzig 1882 ff., S. 95–108.

[6] Gerhard Kaiser weist in seiner Besprechung „*Um eine Neubegründung des Realismusbegriffs*. Gedanken zu Richard Brinkmanns 'Wirklichkeit und Illusion', Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des 19. Jahrhunderts", in ZfdPh 77, 1958, S. 161–176 darauf hin, daß der Begriff „Objektivität" außerdem noch drei andere Bedeutungen hat. Vgl. S. 174.

Wohl niemand wird Sterns Bedeutung für die Realismus-Forschung überschätzen. Heute ...hen wir notwendigerweise kritisch vor einer Literaturhistorie, die noch die gesamte europä... Dichtung zusammenhängend behandeln zu können glaubte und sich mit unbefangener ...herheit auch Darstellung und Beurteilung vergleichsweise so abgelegener Erscheinungen wie ... des dänischen, portugiesischen, polnischen oder magyarischen Realismus zutraute. Aber eine ...aue Kenntnis der deutschen realistischen Tendenzen ist Stern, dem verdienstvollen Heraus...er der *Studien und kritischen Schriften* Otto Ludwigs, nicht abzusprechen, und wesentliche ...sagen finden sich auch in der erwähnten literarhistorischen Darstellung. Daß sie auf die Frage ...h der „realistischen Kunstform" keine Antwort gibt, ist genauso begreiflich wie es unbegreif... ist, daß Brinkmann dies im Ernst für kritisierbar hält. Mit der Bemerkung „Rückschlüsse ... ein genaueres Bild von den Eigentümlichkeiten dieser 'realistischen Kunstform' lassen weder ...rns Definitionen zu noch seine Einordnung einzelner Dichter in das Realismus-Kapitel..." ...5) wird aber gegen Stern schon das Hauptargument der Brinkmannschen Kritik an der ge...ten Forschung verwendet, das dann regelmäßig wiederkehrt, um eine permanente Gegen...ndsverfehlung der Forschung zu konstatieren[7]. Brinkmann wirft Stern und der Forschung ..., daß sie nicht die „realistische Kunstform" als solche, also das, was man heute gern mit dem ...nösen Terminus Struktur bezeichnet, diskutiert habe. Zu behaupten, die bisherige Forschung ...e deshalb ihren Gegenstand verfehlt, zeugt von keinem geringeren Ehrgeiz, als die eigene, ... eine heute von der deutschen Literaturwissenschaft begünstigte Methode als die einzig an...messene zu empfehlen.

Das moderne, um nicht zu sagen modische Verfahren, Dichtung als „autonomes Gebilde" zu ...rachten und zu behaupten, daß dieses „Gebilde" allein durch Strukturinterpretation erfaßt ...rden könne, tritt in Brinkmanns Argumentation gegen die Ergebnisse der Realismus-For...ung immer klarer hervor. Ausschließlich auf dieses Verfahren und die Prämissen, die diesem ...runde liegen, stützt sich aber das oben zitierte Hauptargument Brinkmanns. Nur von hier ... wird es verständlich, doch als 'Argument' historischer Kritik zugleich auch wirkungs- und ...los, da es die von ihm kontrollierten Darstellungen und Interpretationen verfehlen muß, ... alle keine Strukturinterpretationen im Sinne Brinkmanns sind.

So wundert es nicht, daß Brinkmanns „kritischer Gang durch die Forschung" kaum ein posi...es Ergebnis bringt. Eine beschränkte Anerkennung spricht er R. M. Meyer (S. 6) und Lu...ski (S. 38) aus, da sie „Vereinzelung und Individualisierung" als Konstitutionselemente der ...listischen Dichtung erkannt zu haben scheinen. Der kritische Leser muß daher den Eindruck ...en, daß von der „Fracht an Bedeutungsgehalt", die der Realismus-Begriff besitzt und die ...nkmann sorgfältig zu prüfen versprach, zu vieles zu schnell als Ballast abgeworfen wird, was, ...tig gewogen und gewertet, verhindert hätte, daß der Flug der Untersuchung allzu hoch über ... sicheren Boden der Interpretamente hinwegführt. Wenn Brinkmann über die bisherige For...ung sagt: „Um die Sache auf eine Formel zu bringen: Es handelt sich beim Realismus-Pro...m um die Frage der 'objektiven' Wirklichkeit und der Möglichkeit und Art ihrer 'Objekti...ion' in der Dichtung" (S. 58), so werden damit die Ergebnisse einer reichen Forschungsarbeit ...r vereinfacht und in dieser Vereinfachung verfälscht.

Brinkmann glaubt auch, mit dieser „Formel" die Möglichkeit geschaffen zu haben, die For...ung in zwei Gruppen aufteilen zu können. „Zwei Hauptwege zur Lösung zeichneten sich – ...b gesehen – bisher ab: Der eine kam von der sogenannten 'objektiven' Wirklichkeit her. Die ...isten begingen ihn, wenn auch keineswegs immer konsequent... Der andere Weg nahm seinen ...sgang von der 'Objektivation' der Dichtung" (S. 58/59). Von den methodischen Voraussetzungen ...s werden die beiden „Wege" dann beurteilt, d. h., der gute wird von dem schlechten geschieden. ...ß der erste Weg nach Brinkmanns Ansicht in die Irre führen muß, weil er die „Autonomie

[7] Vgl. dazu S. 6 (R. M. Meyer), S. 8 (Walzel), S. 13 (Kindermann), S. 15 (Nußberger), S. 19 (Cysarz), S. 23 (Bieber), S. 26 (Brecht), S. 29/30 (Linden), S. 34 u. 35 (Martini), S. 39/40 (Viëtor), S. 41 (Lempicki), S. 45 (Zäch), S. 53 (Alker), S. 55 (Burger).

der Dichtung" mißachtet, wird den Leser, der sich mit Brinkmanns Argumenten vertraut gemacht hat, nicht wundern. Als abschreckendes Beispiel eines solchen Irrgangs dient dem Autor Georg Lukács' Realismus-Auffassung. Er weist aber ausdrücklich darauf hin, „...wieviel von dem Geist dieser Anschauungsweise mindestens unbewußt steckt in manchen Auffassungen von Realismus, die wir hier kennenlernten" (S. 68)[8].

Den richtigen Weg zur Lösung des Realismus-Problems haben nach Brinkmanns Meinung bisher nur „konsequent, wenn auch nicht vollkommen" Lugowski (S. 59) und in der neueren Forschung Erich Auerbach (S. 68) eingeschlagen, dessen *Mimesis* ebenfalls als Beispiel gesondert behandelt wird. Die Kritik an diesem Buch, das *Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* untersuchen will, äußert Brinkmann in Sätzen wie: „Gewiß – die Interpretationen Auerbachs gehen von der Dichtung aus. Aber was erfassen sie? Sie erfassen im Grunde die Struktur der dargestellten Welt und interpretieren sie. Sie erkennen sie mit feinem Gespür selbst in unscheinbaren Einzelheiten und auf verschiedenen Ebenen. Das ist viel, und damit ist natürlich auch Wichtiges über die Dichtung gesagt. Aber letzten Endes erfassen sie doch nicht die Struktur der Texte, der Dichtung selbst" (S. 74, vgl. auch S. 76)[9].

Auf den Seiten 78 bis 82 faßt Brinkmann die Einsichten zusammen, die ihm seine Beschäftigung mit der Forschung vermittelt hat, „Tatsachen ..., an die man bei jeder künftigen Beschäftigung mit dem Realismus-Problem wird denken müssen:

1. Der Begriff des 'Realismus der Dichtung des 19. Jahrhunderts' ist ein Kollektivbegriff" (S. 78). Damit ist nur ganz allgemein die Begriffsart bestimmt, Spezifisches über den Realismus-Begriff selbst aber nicht ausgesagt, wenn wir den „Kollektivbegriff" Brinkmanns richtig verstanden haben. (Alles, was Brinkmann zu diesem Punkt noch anführt, läßt sich ohne weiteres z. B. auf den Begriff Romantik übertragen.)

"2. Der Begriff des Realismus der Dichtung des 19. Jahrhunderts kann sich zu allererst nur beziehen auf die Strukturformen der Dichtung selbst... In der Sprache der Schullogik gesprochen: Das Materialobjekt des Begriffs Realismus ... sind die Strukturformen der Dichtung, d. h. die Formen, in denen die Dichtung die Wirklichkeit der 'dargestellten' Welt eben als ihre, der Dichtung eigene Wirklichkeit auferbaut... In diesem Sinne ist der Begriff eines Realismus für die Dichtung des 19. Jahrhunderts noch nicht begründet" (S. 79/80).

Die historische 'Betrachtung' schließt also mit der Forderung, den Realismus-Begriff neu zu begründen. Damit wird der endgültige Verzicht auf die Benutzung der bisherigen Forschungsergebnisse ausgesprochen. „Allenfalls" kann erwartet werden, „daß die Strukturformen der Dichtung jenen anderen Erkenntnissen [der bisherigen Forschung] entsprechen und sie bestätigen könnten" (S. 80). Wenn die umfangreiche historische Untersuchung noch den Eindruck erwecken mochte, es sei Brinkmann darum zu tun, den Gegenstand eines historisch relevanten Realismus-Begriffs aufzufinden, so wird nun eine Konzeption deutlich sichtbar, die alle historischen Aspekte ausklammern zu können glaubt. Alle Feststellungen, die hier getroffen werden, sind historisch irrelevant, gehen vielmehr logisch aus den Brinkmannschen Prämissen hervor. Die Strukturinterpretation, die sich auf den Bereich der „Autonomie der Dichtung" beschränkt, kann nur von den Strukturformen aus ihre Begriffe verifizieren. Der Realismus-Begriff, den Brinkmann erst neu begründen will, muß deshalb noch „ohne Inhalt" sein und kann nur heuristische Funktion haben. Denn das „Materialobjekt" (das Brinkmann hier dem Realismus-Begriff zuschreibt) ist identisch mit dem Gegenstand jeder werkimmanenten Interpretation. Sie setzt voraus, daß

[8] Wieviel Brinkmann selbst der Lukácsschen Realismusauffassung verdankt, zeigt G. Kaiser, aaO., S. 164–166.

[9] Brinkmann möchte also nicht nur Wirklichkeit und „dargestellte Wirklichkeit" (Dichtung) unterscheiden, sondern auch noch „dargestellte Wirklichkeit" von der Art und Weise der Darstellung trennen. Wenn wir nicht irren, sagt Auerbach mehr über diese Art und Weise der Darstellung als Brinkmann in seinem Buch.

jede Dichtung „eigene Wirklichkeit" in Strukturformen aufbaut, deren spezifische Besonderheiten sie bestimmen will, und meint dabei mit „Wirklichkeit"[10] vorerst nichts anderes als die fiktive, 'autonome' Welt des Werkes, die die unrealistische Dichtung ebenso „erstellt" wie die „realistische".

Brinkmann gebührt also das Verdienst, diese Methode zum erstenmal entschieden auf den großen Komplex der Dichtung des 19. Jahrhunderts angewendet zu haben. Im Rahmen seiner Fragestellung würde das aber bedeuten, daß er nicht nur versucht haben müßte, die Strukturformen der Dichtung des 19. Jahrhunderts zu erhellen, sondern daß er dann zugleich auch entscheiden könnte, in welchem Sinne sie sich in ihren wesentlichen Merkmalen als „realistische" von Strukturen anderer, etwa romantischer oder klassischer Dichtungen unterscheiden lassen. Der Versuch, innerhalb der Dichtung des 19. Jahrhunderts einen strukturellen Realismus aufzuzeigen, den Brinkmann, orientiert an modernen Bestrebungen[11], unternimmt, muß damit große Erwartungen wecken.

Der zweite Teil des Buches, der den noch „leeren" Begriff Realismus mit „Inhalt" füllen will, bringt drei in sich geschlossene Interpretationen von drei Werken der erzählenden Dichtung des 19. Jahrhunderts (Franz Grillparzer: *Der arme Spielmann*, Otto Ludwig: *Zwischen Himmel und Erde* und Eduard von Keyserling: *Beate und Mareile*). Das Anliegen, das dieser Teil des Buches verfolgt, erfordert eine Begründung, warum gerade diese Erzählwerke ausgewählt wurden. „Denn typisch sind die Texte ... in der bestimmten Hinsicht, um die es hier geht. Sie zeigen mit einer gewissen eindringlichen Einseitigkeit die Strukturprobleme, die das Streben der erzählenden Literatur im 19. Jahrhundert mit sich bringt: nämlich die 'Wirklichkeit' zu erfassen, wie sie tatsächlich ist" (S. 84, vgl. auch S. 85). Diese Begründung muß nachdenklich stimmen. Denn als Prinzip der Textauswahl dient Brinkmann offensichtlich die von ihm der Forschung unterstellte und bisher abgelehnte inhaltliche Bestimmung des Realismus, daß die Literatur des Realismus im 19. Jahrhundert die Tendenz habe, tatsächliche Wirklichkeit objektiv zu erfassen und darzustellen. Brinkmann überträgt also zunächst die von ihm (im 1. Teil des Buches) herausgestellte und kritisierte Forschungsthese über die Literatur auf die Literatur selbst, ohne das zu begründen[12]. Doch in der Strukturanalyse fühlt sich Brinkmann wiederum nicht an die Realismusbestimmung gebunden, die er der Forschung entlieh. Denn schon in Grillparzers Text zeigt es sich, daß „eine differenziertere Darstellung der 'Wirklichkeit', des 'Tatsächlichen'" nur möglich ist „unter der Bedingung einer stärkeren Beteiligung des Subjekts" (S. 144). Das heißt, schon hier bahnt sich der Umschlag der unterstellten „Tendenz", Objektives zu erfassen und objektiv darzustellen, in ihr Gegenteil an. Brinkmanns Interpretation des Textes ergibt, daß die Beschreibung der empirischen „Tatsächlichkeit" aus der Perspektive eines Erzählers erfolgt, der die alte epische „Allwissenheit" aufgibt zugunsten einer „realistischen" Beschränkung auf dasjenige, was jede der im Werk auftretenden Einzelpersonen wissen kann. Diese neue Perspektive wird besonders bei der Schilderung des Menschen deutlich. Der Mensch als „Objekt" der Betrachtung und „Erkenntnis" (S. 97) läßt sich „nicht spontan als Objekt erkennen... Nur als selbst redendes Subjekt kann er seine Geheimnisse hergeben, nur in der Begegnung sein Wesen zeigen" (S. 140). Der Versuch, das Erzählte real zu begründen, an empirische Bedingungen zu knüpfen, die – wie Brinkmann, sich selbst dauernd zur Widerlegung der verwendeten Begriffe zwingend, betont – gerade nicht 'objektiv', sondern 'subjektiv' erscheinen, läßt die „erstellte" Welt zum subjektiv begrenzten und bedingten Weltausschnitt zusammenschrumpfen. Die Bemühung um die 'tat-

[10] Unmißverständlicher, besonders in einer Arbeit über Realismus, wäre der üblichere Begriff „erstellte Welt", bzw. „gestaltete" oder „dargestellte Welt" .Vgl. dazu auch unsere Ausführungen über Brinkmanns Wirklichkeitsbegriff, S. 474.

[11] Vgl. Brinkmann, aaO., S. 80–82.

[12] Die Versuche, eine solche Tendenz aus der Struktur und aus Äußerungen des „Erzählers" abzulesen, können wohl kaum als Begründung angesehen werden. Vgl. z. B. S. 97, S. 115, S. 128.

sächliche Wirklichkeit' muß damit folgerichtig zur Bemühung um das 'Einzelne in seiner Tatsächlichkeit' werden.

Diese Beobachtungen bestätigen sich am Text Otto Ludwigs. Brinkmann vermag sogar eine zunehmende S bjektivierung der Struktur zu konstatieren, die eine zunehmende Verengung des Weltausschnitts bedingt. Er erklärt dies wiederum aus der Dialektik der „Tendenz", Objektives zu erfassen und objektiv darzustellen, die in ihr Gegenteil, in die Subjektivität, umschlage. „Diese Anstrengung um das objektive Erkennen des Besonderen, Einzelnen hat eine ihrer Ursachen in dem Schwinden des Bewußtseins einer organischen und sinnvollen Ganzheit der Wirklichkeit, aber sie löst auch ihrerseits dieses Bewußtsein, ja diese Wirklichkeit selbst immer mehr auf. Ein 'ideales' Gesetz, nach dem diese Wirklichkeit als ein sinnvolles Ganzes gebaut wäre, ist dem Blick entschwunden... Nicht mehr das Gesetz einer 'objektiven' 'idealen' Ganzheit der Wirklichkeit legitimiert die Aussagen des Dichters, sondern die subjektiven Vorstellungen des Dichters und seine Absichten legitimieren die Realität" (S. 214/215).

In Keyserlings Prosa hat dieser Prozeß der Subjektivierung seinen Gipfel erreicht. Hier bemüht sich der „Erzähler" nicht mehr darum, 'Einzelnes' 'objektiv' zu erfassen und gegen 'Subjektives' kenntlich zu machen. „Er macht die Unterscheidung zwischen Objektivem und Subjektivem grundsätzlich nicht mehr ... bei Keyserling gibt es als Objektives ... nur noch das Subjektive" (S. 307). Hier ist Wirklichkeit ... "Leben in einem naturalistischen Sinne, ... erregendes Erleben einer intensiven und bedrängenden Wirklichkeit... Es gibt nur dieses gelebte Leben selbst und keine Dimension, keine wesentliche Wirklichkeit, die über die Erfahrung dieser reich nuancierten Reize, die das Leben spürbar machen, hinausginge" (S. 301). Die Ergebnisse, die die drei Analysen gezeitigt haben, sucht Brinkmann im Anschluß noch zu verdeutlichen, indem er sie an der Struktur der *Wahlverwandtschaften* mißt.

Es ist verständlich, daß Brinkmann nicht bei der bloßen Interpretation stehenbleiben kann, da es ihm darum zu tun ist, verbindliche Inhaltsbestimmungen für den Begriff Realismus zu geben. Die interpretierende Methode muß sich überall dort mit der historischen verbinden, wo sie sich nicht damit begnügt, Merkmale der Struktur zu bezeichnen, sondern einen Entwicklungsprozeß fixieren will, den die Strukturformen der Dichtung durchlaufen[13]. Der praktische Versuch Brinkmanns, immanente mit historischer Interpretation zu verknüpfen, zeigt das Problematische seines Standpunktes, da er, bald werkimmanent, bald historisch interpretierend, den Erfolg beider Interpretationen aufs Spiel setzt. Brinkmann zwingt seine Interpretationen zu folgenden Leistungen. Sie sollen:

1. Die Struktur des jeweils interpretierten Werkes erhellen.
2. Einen Strukturwandel im historischen Verlauf (von Goethe bis Keyserling) in großen Zügen sichtbar machen.
3. Damit die inhaltliche Bestimmung des Realismus-Begriffs geben.
4. Die inhaltliche Bestimmung im Sinne des „naiven Objektivismus" von der Sache aus in ihr Gegenteil umschlagen lassen.
5. Das Streben der Literatur selbst nach Darstellung der 'objektiven' 'tatsächlichen' 'Wirklichkeit' im modernen „Subjektivismus" (Proust, Joyce, Virginia Woolf, vgl. S. 329) enden lassen.

Was die These Brinkmanns von der zunehmenden Subjektivierung der Struktur anbetrifft, so hebt sie eines der wichtigsten Merkmale der Dichtung des 19. Jahrhunderts hervor. Dies ist umso bedeutsamer, als dadurch auch von einem streng formorientierten Standpunkt aus die Bedeutung des Subjektiven für die realistische Dichtung ersichtlich geworden ist. Die Nötigung des realistischen Dichters, aus „subjektiver Perspektive" zu gestalten, führt in seinen Dichtungen allerdings auch zu weitaus gelungeneren Ergebnissen, als es nach Brinkmanns Darstellung den

[13] Eine Verbindung der beiden Methoden strebt Brinkmann auch ausdrücklich an, vgl. Vorwort S. IX, X, XI.

Anschein haben könnte[14]. Das überlegene Spiel, das, um nur ein Beispiel zu nennen, der alte Raabe mit der subjektiven Perspektive treibt, zeigt die Welt, die er gestaltet, in erstaunlicher Vielschichtigkeit. Die künstlerische Benutzung der subjektiven Perspektive ist gerade das Mittel, die Objektivität der Dichtung zu bewahren und die völlige Subjektivierung, die Brinkmann bei Keyserling beschreibt, aufzuhalten. Es müssen sich daher Bedenken gegen den Versuch einstellen, den Subjektivierungsprozeß in Keyserlings Prosa gipfeln zu lassen und damit den Zusammenhang zwischen dem 19. und 20. Jahrhundert über diese „realistische" Tendenz allzu einleuchtend herzustellen. Brinkmann selbst nennt Keyserlings Wirklichkeitsgestaltung an einer Stelle „naturalistisch" (S. 301) und bezeichnet damit den Zusammenhang, in den sie gehört. „Impressionistische Prosa" ist durchaus – wie Brinkmann bemerkt – „das konsequente Ende in der Entwicklung einer Erzählkunst, die unter dem Schlagwort 'Realismus' steht" (S. 303). Aber sie ist kaum auf seine Art aus realistischer Theorie und Dichtung herzuleiten, vor allem nicht, ohne den naturalistischen theoretischen Impuls zu bedenken, der „impressionistische Prosa" hervortreibt.

Es muß zu Mißverständnissen führen, wenn Brinkmann sagt: „Keyserling ist, mag man sagen, ein Beispiel für ein Resignieren des Realismus im Sinne des 19. Jahrhunderts. Denn hier ist resigniert vor der Forderung, das Einzelne in seiner tatsächlichen Besonderheit und Eigentümlichkeit zu erfassen und darzustellen. Diese Aufgabe hatten sich aber die Theoretiker des sogenannten Realismus selbst gestellt" (S. 308). Abgesehen davon, daß Brinkmann weder erwähnt, wen er im einzelnen für „die Theoretiker des sogenannten Realismus" hält, noch irgend ein Zitat für diese Behauptung beibringt[15], so ließe sich seine Äußerung bestenfalls auf die Kunsttheorie eines konsequenten Naturalisten wie Arno Holz beziehen. Holz hat seine Kunsttheorie schon 1891 veröffentlicht, und seine zahlreichen Versuche, sie praktisch zu befolgen (*Papa Hamlet*, Sekundenstil, Dramen und vor allem *Phantasus*), zeigen ähnliche sprachliche Erscheinungen, wie Brinkmann sie bei Keyserling hervorhebt[16]. Sieht man Keyserlings Erzählung, die erst 1903 veröffentlicht wurde, vor dem Hintergrund dieser Kunsttheorie, so erscheint die sprachliche Gestaltung in einem ganz andern Licht. Brinkmanns Ansicht, übliche literaturgeschichtliche Einteilungen, wie „'Biedermeier', 'Poetischer Realismus', 'Naturalismus' und so weiter" (S. 86) außer Acht lassen zu können, gibt ihm also die Möglichkeit, jeder Dichtung des 19. und 20. Jahrhunderts ihren Stellenwert im festgestellten Subjektivierungsprozeß zuzuweisen; konsequent betrieben, erscheint jedoch ein solches Verfahren geeignet, die reichen Unterschiede der Epochen und dichterischen Werke des Jahrhunderts endgültig einzuebnen, anstatt sie dem historischen Blick wahrnehmbar zu machen.

Erinnert man sich daran, daß die Verwendung des Realismus-Begriffs zunächst nur „heuristische Funktion" haben konnte, bis „inhaltliche Bestimmungen" getroffen wurden, so muß nun erwogen werden, ob der gefundene „Inhalt" diesen „leeren Begriff" füllen kann. Es würde den Leser wenig erstaunen, wenn Brinkmann den Begriff Realismus nun durch einen anderen, die subjektive Struktur treffender kennzeichnenden Begriff ersetzte. Eine „subjektive Struktur" liegt ja keinesfalls die Bezeichnung „realistisch" besonders nahe. Stattdessen geht er nun dazu über, den „Umfang" des Realismus-Begriffs abzugrenzen.

Der dritte Teil des Buches muß deshalb auch auf die vorkritische Position zurückgehen, um den Realismus-Begriff retten zu können. Um ihm die Bedeutung geben zu können, die er schon rein vom Wortsinn her hat und die die Dichtungstheorie, die ihn in die Literaturgeschichte einführte, zur Charakterisierung eines bestimmten, von ihr angestrebten Verhältnisses zwischen

[14] G. Kaiser, aaO., S. 172, weist auf die petitio principii hin: „Denn wenn Brinkmann zum Nachweis seiner These nicht Werke typischer Realisten, sondern Erzählungen auswählt, die besonders deutlich die Subjektivierung der Struktur zeigen, nimmt er ja sein Ergebnis schon durch die Auswahl vorweg. Typische Züge des Realismus lassen sich aber – grob gesagt – nur an typischen Realisten nachweisen."

[15] Ranke-Zitate (S. 314) können hier nicht stichhaltig sein.

[16] Vgl. dazu Hans-Georg Rappl, *Die Wortkunsttheorie von Arno Holz*, Diss. Köln 1957 (Rotaprint).

Dichtung und außerdichterischer Wirklichkeit wieder aufnahm, muß Brinkmann über den Bereich der „Autonomie der Dichtung" hinausgehen und die Beziehung zur „Wirklichkeit 'draußen'" wieder herstellen. „So bildet diese Erzählkunst zwar nicht 'objektiv' die vermeintlich 'objektive' Tatsächlichkeit ab (das kann auch als Dichtkunst gar nicht ihre Aufgabe sein), aber sie vergegenwärtigt 'objektiv' die Situation des Menschen in der Begegnung mit den neuen Erfahrungen, wie sie, auf ihre Weise, Wissenschaft und Philosophie begrifflich zu definieren versuchten" (S. 320). Diese These, mit der Brinkmann den Begriff der Objektivität dieser Dichtung faßt, ist die zwar differenzierte, aber nicht eben neue inhaltliche Bestimmung des Realismus, „eigentümliches Leben aufzufassen und charakteristisch wiederzugeben", mit der schon Stern die erstrebte Übereinstimmung zwischen Dichtung und außerdichterischer Wirklichkeit beschrieb. Brinkmann kompliziert diese Übereinstimmung nur durch eine Objektivitätsproblematik, die für Stern nicht existierte. Daß Brinkmann aber über die Art und Weise dieser Übereinstimmung nicht nachdenkt, muß enttäuschen, umso mehr, als die beiden Zentralbegriffe des Buches, „Wirklichkeit" und „Illusion", eine gründliche Erörterung ihres Verhältnisses zueinander erwarten ließe. Der Begriff „Illusion" wird nicht genügend bestimmt, um den Titel des Buches zu rechtfertigen[17]. Eine klare Trennung zwischen Fiktion und Illusion wäre wünschenswert. Allzu schillernd ist auch der Zentralbegriff „Wirklichkeit". Im Bereich der „Autonomie der Dichtung" unterscheidet Brinkmann:

1. „'dargestellte' Wirklichkeit" [die wohl im Sinne des Stofflichen zu verstehen ist][18] und
2. „eigene Wirklichkeit" der Dichtung als Dichtung [d. h. wohl die aus der Gestaltung des Stofflichen entstehende Welt der Dichtung[19]].

Darstellungsstoff ist aber auch, wenn auch nicht in der Dichtung, so doch für sie [als ihr Gegenstand]

3. „'tatsächliche' Wirklichkeit", oder „Wirklichkeit 'draußen'"[20].

Dadurch, daß ein Wirklichkeitsschwund in der Entwicklung der Wirklichkeitsgestaltung von Goethe bis Keyserling festgestellt wird, erhöht sich die Anstrengung, die erforderlich ist, um das jeweils vom Verf. Gemeinte zu verstehen. „Die fundamentalen Wirklichkeiten von Natur und Geist, von Müssen und Sollen, von Leidenschaft und heroischer Liebe und überwindender Sittlichkeit bei Goethe sind bei Keyserling in entscheidender Weise eingeschränkt... Bei Keyserling ist an die Stelle der vielfältig-spannungsreichen Einheit von Natur und Geist, von durchgeistigter Natur die Einheit des 'Lebens' als eine neue, beglückende, aber auch melancholische Erfahrung getreten; des Lebens in einem naturalistischen Sinne, als erregendes Erleben einer intensiven und bedrängenden Wirklichkeit... Es gibt nur dieses gelebte Leben selbst und keine Dimension, keine wesentliche Wirklichkeit, die über die Erfahrung dieser reich nuancierten Reize, die das Leben spürbar machen, hinausginge" (S. 300/301).

Was bedeutet hier „Wirklichkeit"? Alles und nichts. Auch der Versuch, „relativierende und vor naivem Gebrauche warnende Anführungszeichen" (S. 87) zu setzen, um die provisorische Bedeutung der Begriffe zu kennzeichnen, hilft nicht, den Wunsch nach prägnanten Begriffen zum Schweigen zu bringen, die nicht das widerrufen, was sie eben noch zu bezeichnen schienen.

Ein letztes Bedenken muß sich noch einstellen, wenn wir die Fülle des historischen Stoffes betrachten, den Brinkmann mit seinen Kategorien bewältigen zu können glaubt. Das Schlußkapitel, das den Zusammenhang mit dem 20. Jahrhundert herstellen will, indem es die aufgezeigte Entwicklung der Dichtungsstruktur im 19. Jahrhundert für das Verständnis der heutigen Erzählformen nutzbar zu machen sucht, nimmt dem Brinkmannschen Kategorienapparat auch die geringen historischen Qualitäten, auf die er Anspruch zu erheben scheint.

Frankfurt am Main Renate Heuer

[17] Vgl. S. 309–312. (Vor allem S. 311/312.)
[18] Vgl. S. 74, 75, 76 u. 79. [19] Vgl. S. 79. [20] Vgl. S. 309.

Herbert Singer, Rilke und Hölderlin. Köln-Graz, Böhlau 1957, VII, 180 S., 8°. (Literatur und Leben, NF. Bd. 3.).

In manchen Ergebnissen, die die Bedeutung der Hölderlin-Begegnung Rilkes und ihren engen Zusammenhang mit den schmerzhaften Jahren nach dem *Malte* bestätigen, berührt sich die 1950 abgeschlossene Untersuchung Singers mit dem fast gleichzeitigen Aufsatz von Werner Günther *Rilke und Hölderlin*[1] und der früheren Arbeit Friedrich Beißners *Rilkes Begegnung mit Hölderlin*[2]. Neben diesen gewinnt sie aber dadurch eine eigene Bedeutung, daß sie eine weiter gespannte und doch genau abgrenzende Erörterung des Themas unternimmt. Sie führt damit immer wieder, ohne doch ihre Grenzen willkürlich zu verlassen, in größere Zusammenhänge von Rilkes Werk und Entwicklung hinein.

Ein erster biographischer Teil grenzt die Zeit der unmittelbaren Einwirkung Hölderlins, die in enger Beziehung zu dem niederdrückenden Erleben des Krieges steht, ein und wird dabei zu einem nützlichen Stück Bildungsgeschichte Rilkes. Danach wendet sich der Verf. der Interpretation derjenigen Werke zu, in denen eine fortschreitende Einwirkung Hölderlins in besonderem Maße faßbar wird (*Über den jungen Dichter*, *An Hölderlin*, *Fünf Gesänge*, *sechste Elegie*, *achte Elegie*). Singer begnügt sich dabei nicht mit dem Nachweis von Einflüssen, sondern fragt ständig nach der Art ihrer Verwendung und nach der dichterischen Verfahrensweise, die darin zum Ausdruck kommt. Daher kann er in vielen Einzelheiten zeigen, wie Rilke das, was er bei Hölderlin findet, von Anfang an umdeutet auf seine eigene Problematik, das Recht und die Möglichkeit seiner eigenen dichterischen Existenz. Sie findet, nach der dem *Malte* folgenden Krise, allmählich eine neue Sicherheit, die von der Begegnung mit Hölderlins Werk befördert wird. An diese Zusammenhänge knüpft der Verf. im vierten Teil an, in welchem er Wandlungen in Rilkes Gedankenwelt nachgeht, in denen die Einwirkung Hölderlins auch in der Spätzeit Rilkes aufgehoben bleibt.

Besonders förderlich ist der dritte Teil, der stilistische Wirkungen der Hölderlin-Begegnung im Hinblick auf Versformen, harte Fügung, Rhythmus u. a. untersucht. Dabei treten entscheidende, späterhin z. T. wieder gewandelte Formelemente hervor, die auch im stilistischen Bereich den besonderen Charakter der von Singer vorzugsweise untersuchten Entwicklungsstufe verdeutlichen. Dieser Teil trägt zugleich zur Erschließung der nicht geringen Zahl nachgelassener Gedichte, die Singer mannigfach heranzieht, aus dieser Zeit bei und ist geeignet, weitere Überlegungen zu diesem unvollendeten, aber nicht unwichtigen Teil von Rilkes Werk anzuregen. So könnte man nach dem Grade fragen, in dem sich die neuen Stilmittel in den einzelnen Entwürfen durchsetzen, nach der Bedeutung dieser Entwürfe für die Ausbildung bestimmter lyrischer Vokabeln und nach den Gründen für die Nichtvollendung vieler vorläufiger Ansätze.

Singer hat seinen Gegenstand bis in viele Einzelheiten verfolgt und Umfang wie Grenzen der Einwirkung Hölderlins sichtbar gemacht. Er sieht ihre Bedeutung darin, daß Rilke in der Beschäftigung mit Hölderlin „nicht neue Erkenntnis zu gewinnen und die Gesetze einer ihm fremden Lebensform zu ergründen, sondern sein eigenes Schicksal zu deuten“ suche (S. 169). Auf dem Wege zu diesem Ergebnis bleibt Singer beweglich und nüchtern genug, um kaum irgendwo seine Feststellungen zu überspitzen. Die Untersuchung führt ihren Gegenstand zugleich als ein Paradigma für Rilkes Art der Auseinandersetzung mit geistigen und künstlerischen Einflüssen vor, die häufig allzuleicht Anlaß zu Spekulationen geben, und ist, von einem bestimmten Zusammenhang ausgehend, ein Beitrag zur Erforschung gerade der problemreichen Zeit zwischen dem *Malte* und der Vollendung der *Elegien*.

Köln Hans-Henrik Krummacher

[1] In: W. Günther, *Weltinnenraum. Die Dichtung R. M. Rilkes*, Berlin-Bielefeld 1952². Zuerst in: Hölderlin-Jahrbuch 1951.
[2] Euphorion 37, 1936, S. 36–50.

Hans Berendt. Rainer Maria Rilkes Neue Gedichte. Versuch einer Deutung. Bonn. H. Bouvier u. Co. Verl. 1957. 397 S., 8°.

In der Rilke-Literatur ist die Beschäftigung mit den *Neuen Gedichten* (im folgenden abgekürzt NG) hinter dem frühen Interesse für das *Stunden-Buch* und dem reichen Schrifttum zum Spätwerk stets beträchtlich zurückgetreten. Der Verf. hat sich daher mit seiner umfangreichen Untersuchung der NG eine lohnende Aufgabe gestellt. Es geht ihm vor allem darum, „die Neuen Gedichte als zwei große, eng aufeinander bezogene, von einem einheitlichen, umfassenden Gesichtspunkt aus geordnete Gedichtzyklen" (S. 2) zu erweisen. Aber weder im Hinblick auf dieses eigentliche Ziel noch in ihren Einzelheiten kann die Untersuchung befriedigen. Sie fordert vielmehr Seite für Seite zu Einwänden heraus, die hier nur in einigen Grundzügen erörtert werden können.

Nach einem in Methode und Ergebnis bereits bedenklichen Einleitungskapitel über „Rilkes Selbstdeutung an seiner geistigen Umwelt" und einer ersten Skizze der behaupteten zyklischen Ordnung erläutern sieben Kapitel sämtliche Gedichte auf der Grundlage der vorausgesetzten zyklischen Abfolge, die durch diese Interpretation verdeutlicht werden soll und sich in der Gliederung der Kapitel spiegelt: drei Kapitel zum ersten Teil der NG: „Präludium: Gott-Ferne", „1. Hauptstück: Gott-Erfahrung. Die Kreuzstationen des Inspirationsweges", „2. Hauptstück: Welt und Mensch und Gott"; vier Kapitel zum zweiten Teil: „Präludium: Inspiration", „1. Hauptstück: Gott-Suche", „2. Hauptstück: Verwandlung. Mensch und Landschaft", „Schlußfuge: der Auftrag des Dichters". Für den Verf. geht es in den NG im Sinne einer fortschreitenden Offenbarung um Stadien der dichterischen Inspiration, deren Weg nach mancherlei Anfechtungen in einer vollen Bejahung des dichterischen Auftrages, in der Gewißheit der Inspiration und damit in offenbarer Gottnähe ende.

Ein Schlußkapitel „Rilkes geistiger Ort" versucht, diesen, auf Vorstellungen Rudolf Steiners verweisend, aus einem Gegensatz zwischen östlicher und westlicher Geisteshaltung zu erklären.

Schon die erste Voraussetzung der Untersuchung, die Annahme einer zyklischen Ordnung der NG, bleibt höchst unklar und verworren. Es ist fraglich, ob Rilkes Äußerungen, auf die Verf. sich beruft, über eine Ordnung hinaus, die überlegt ist und daher die Gedichtsammlung als ein sinnvolles Ganzes erscheinen läßt, eine eigentlich zyklische Folge meinen, die eine einheitliche thematische Deutung aller Gedichte erfordert und rechtfertigt. Der Verf. gerät jedenfalls im Lauf seiner Untersuchung ständig in Widersprüche. Der behauptete zyklische Zusammenhang, der „Offenbarungscharakter", den der Verf. ihm zuspricht (S. 34), die Einzeldeutung der Gedichte und willkürliche Datierungen müssen einander fortwährend auf die fragwürdigste Weise stützen. Scheint der Verf. an vielen Stellen die angeblich zyklische Ordnung der NG als unmittelbare Spiegelung von Rilkes Entwicklung anzusehen, so daß er sogar Gedichte durch den Zusammenhang mit dieser Ordnung abweichend von Zinn[1] zu datieren wagt (u. a. S. 115, 117, 136, 151, 153), so setzt er sich doch ebenso häufig über die wirkliche oder die von ihm angenommene Chronologie derart großzügig hinweg (S. 159, 354 u. a.), daß nur von einer Ordnung die Rede zu sein scheint, in die Rilke, unabhängig von der eigenen Entwicklung, die Gedichte gestellt habe, um einen allgemein gültigen Weg dichterischer Offenbarung kundzugeben.

Alle Unklarheiten und Widersprüche werden dem Verf. aber offensichtlich durch seine zweite Voraussetzung verdeckt: „Arbeit, Herbeirufen, Kommen und Festhalten der Inspiration ist also nach Rilkes eigener Aussage das Thema der Gedichtzyklen" (S. 43). Diese Behauptung soll die eigentliche Rechtfertigung für die zyklische Ordnung und deren „Offenbarungscharakter" abgeben. Ihre Stichworte entnimmt der Verf. einer mißverstandenen Briefstelle: *Es ist ein Buch: Arbeit, der Übergang von der kommenden Inspiration zur herbeigerufenen und festgehaltenen.* (An Clara Rilke, 9. 8. 07.)

[1] Dessen Datierungen im Inhaltsverzeichnis von: *R. M. Rilke, Sämtliche Werke*, Bd. 1, Wiesbaden 1955 (SW I).

Der genaue Sinn dieser Worte wird in der These des Verf. völlig verkannt. Sie stehen im Zusammenhang der Überlegungen, die vor allem nach dem *Stunden-Buch*, in Paris und unter dem Eindruck Rodins in Gang kommen und um das Arbeitenkönnen, das Handwerk der eigenen Kunst kreisen. Die *kommende Inspiration* bezeichnet das dichterische Verhalten der *Stunden-Buch*-Zeit, das Angewiesensein auf die Eingebung, die nur durch bestimmte Stoffe ausgelöst werden kann. (Vergl. auch Brief an Clara Rilke, 13. 10. 07.) Die *herbeigerufene und festgehaltene* Inspiration aber ist das Ziel Rilkes in der Zeit der NG, die Fähigkeit, *alle Stoffe zu bilden, Vorwände für Alles zu formen und zu finden mit den gerechten und absichtslosen Mitteln.* (An L. Andreas-Salomé, 10. 8. 03.)

Solche Aussagen Rilkes zielen gewiß nicht nur auf eine äußere Technik. Wenn der Verf. jedoch die „Inspiration" nicht als ein der dichterischen Arbeit zugehöriges Moment versteht, sondern sie stillschweigend ausweitet zur verschwommenen Vorstellung von einer Offenbarung, die „die Einswerdung des Menschen mit dem göttlichen Geist" (S. 57) bedeute, so vermag er dies nur, indem er die Reihenfolge der Rilkeschen Worte *kommend, herbeigerufen* und *festgehalten* ständig vertauscht (vergl. auch S. 111, 347 u. a.). Nur so entsteht der Schein, als habe Rilke in jener Briefstelle nicht den Fortschritt seiner Dichtung seit dem *Stunden-Buch*, sondern ein zyklisches Fortschreiten innerhalb der NG selbst bezeichnet. Nur durch diese eigenmächtige Umstellung und Deutung gewinnt die immer wieder neu *kommende Inspiration*, von der Rilke in seiner Frühzeit stärker, als er später gut fand, abhängig war, den Sinn einer erst in Zukunft kommenden Inspiration und damit den einer noch zu erringenden „Offenbarung", durch welchen sich der Verf. der Notwendigkeit, seine Konzeption kritisch zu prüfen und wirklich zu beweisen, enthoben wähnt.

Bleiben somit auch die beiden Grundthesen, deren Auswirkung in jeder einzelnen Gewaltsamkeit der Untersuchung spürbar wird, widersprüchlich, unscharf und willkürlich, so geben sie dem Verf. doch ein in der Kapiteleinteilung bereits angedeutetes Schema für seine Interpretationen an die Hand, dem die Gedichte sich zu fügen haben. Wenn dabei jene Thesen in Begriffen wie „Gottferne" oder „Gottnähe", „Geistschau" und „Geistesoffenbarung" entfaltet werden, so entsteht vollends der Eindruck, daß die gesamte Untersuchung auf einer Mischung von ungenügend verstandenen Rilkeschen Anschauungen und von persönlichen Vorstellungen des Verf. beruht, die offenbar nicht frei sind von Einflüssen anthroposophischer Spekulation. Einen Aufsatz über *Das Ringen um Geistesoffenbarung in der Dichtung R. M. Rilkes* hat der Verf. 1955 in den „Blättern für Anthroposophie" veröffentlicht.

Es ist höchst bedenklich, daß damit an die NG eine verschwommene religiöse Auffassung herangetragen wird, ohne daß zunächst gefragt würde, in welchem Sinne überhaupt Rilke, vor allem in seiner Frühzeit, zu religiösen Vorstellungen im Hinblick auf seine dichterische Situation greift. Hier bleibt alles ungeklärt. Die Begriffe des religiösen und des künstlerischen Bereichs sind beliebig vertauschbar. Sie werden ständig – und damit entziehen sie sich mitsamt den daraus gewonnenen Ergebnissen völlig einer fruchtbaren Diskussion – in einer ungewissen Bedeutung vorausgesetzt und geben der Deutung lediglich Stichworte, die es dem Verf. gestatten, die Gedichte in die behauptete zyklische Entwicklung einzuordnen.

Um dies zu erreichen, muß der Verf. die einzelnen Gedichte auf Formeln bringen, die sich den vorgefaßten Absichten der Untersuchung anpassen, die konkrete Vielfalt der dichterischen Erfahrungen aber verkennen und die individuelle Struktur und Aussage des einzelnen Gedichts verdecken. So ist etwa das Gedicht *Früher Apollo* „die für die göttliche Offenbarung geöffnete Geistgestalt" (S. 44). Oder *Der letzte Graf von Brederode entzieht sich türkischer Gefangenschaft* ist „ein kaum noch verhülltes Selbstbekenntnis des stets bedrohten, stets wie auf einer Flucht durch die Länder irrenden Dichters Rilke und seiner endlichen Heimkehr zu sich selbst, zum eigenen Schloß, zum Kunstwerk, und zugleich zum sich öffnenden Gotte" (S. 151).

Durch welche Ungenauigkeit der Einzelerläuterung solche Ergebnisse möglich werden, zeigt die Deutung des Gedichts *Die Entführung* (S. 328/29). Es wird, obgleich nur einige Verse des

Schlusses allenfalls Vorstellungen des Sterbens anklingen lassen, verstanden als Darstellung einer Flucht und eines jähen Todes, weil dies an der Stelle, an der es steht, für den Interpreten erforderlich erscheint. Das Gedicht gilt dem Verf. so sehr als entschlüsselt, und es wird so wenig aufmerksam gelesen, daß schon die einfachste Paraphrase ständig am Wortlaut vorbeigreift. So werden in einer Zusammenfassung der ersten zehn Verse die vier einleitenden einfach zum folgenden Vorgang der Entführung selbst gezählt. Dadurch wird das entscheidende *doch* im fünften Vers übergangen und der Kontrast zwischen dem Rückblick auf ein früheres, sehnsüchtiges Entweichen und der Entführung aufgehoben. Die Entführung wird zu einer Flucht, die Deutung eine Mischung aus Spekulation und Banalität: „Das Mädchen will also die Wirklichkeit des Lebens erfahren. Dieser Vorgang der Flucht wird nun sofort symbolisch-seelisch gedeutet, wenn es heißt, daß *ihr Gewissen* [den Park] *zerriß*... Mit einer Häufung von *iss* wird diese Sprengung der Umwelt durch das Gewissen des Mädchens, d. h. durch ihr Verlangen nach Erkenntnis der Wahrheit gemalt". Oder es kann gesagt werden: „Dies Zerreißen geschah, als der Sturm *sie nahm von der seidenen Leiter*", obgleich in dem betreffenden Vers ein *er* steht, das keinesfalls den Sturm, sondern eindeutig den nur in dieser unbestimmten Weise genannten Entführer meint. Schließlich werden das *Gewissen*, der Titel *Entführung* und der *Fremde* „Rätselworte", ohne daß der Verf. erst versucht, ihre Stellung im Wortzusammenhang des Gedichts genau zu erläutern.

Eine solche auf formelhafte Auflösungen zielende Deutung, die den einfachsten Wortlaut nicht mehr beachtet, geht an der Eigenart dieses Gedichts und der NG überhaupt vorbei. Jedes einzelne Wort hat hier seine bestimmte Funktion. Noch die Verse *und befühlte ihr Haar, als bliebe es hier, / und hörte fremd einen Fremden sagen* stehen in engem Zusammenhang mit dem Anfang, der von einer unbestimmten Sehnsucht spricht, und dem Mittelteil, in dem diese Sehnsucht in der Entführung Erfüllung findet und das Entweichen eine Endgültigkeit gewinnt, die dann im Schluß in die Erfahrung einer eigentümlichen Fremdheit hineinführen. Erst wenn man genau zeigt, wie der Vorgang einer Entführung so beschrieben wird, daß die Worte und Bilder mehrdeutig werden, vermag man aufzuweisen, in welchem Sinne es hier nicht nur um solchen Vorgang selbst geht, sondern dessen Entfaltung zu einer mittelbaren Aussprache bestimmter innerer Erfahrungen wird.

Dieses Beispiel steht für viele. Dasselbe unredliche Verfahren, das zahlreiche Verse ausläßt, die Fügung der Bilder übersieht oder verwischt, verschiedenartige Gedichtteile unterschiedlos vermengt und einzelne Wörter, aus ihrem Zusammenhang gelöst, zu dechiffrieren sucht, findet sich überall und führt zu der schwer entwirrbaren Mischung von Rilkeschen Vorstellungen und Spekulationen des Verf. Der mit diesem Verfahren konstruierte Zyklus löst sich bei jedem genaueren Zugriff auf in eine Folge unangemessener Stichworte, denen die Gedichte mit den seltsamsten Argumenten untergeordnet werden. Auch dort, wo die Formeln des Verf. als allgemeine Kennzeichnungen einzelner Gedichte nicht völlig unzutreffend sind, mißachten und zerstören sie diese doch durch die Art, wie sie gewonnen werden. Denn das Verfahren des Verf. ist durch die Überzeugung bestimmt, daß jedes Gedicht eindeutig auflösbar sei als „Chiffre", als „Symbol" – so wie Verf. diese Begriffe zu verstehen vermag – für bestimmte Stationen des Zyklus.

Im Zusammenhang damit erscheinen dem Verf. die einzelnen Dinge und Stoffe nur als mehr oder weniger zufällige Anregungen, die dem Dichter dazu dienen, gewisse abstrakte Ideen auszudrücken (vergl. S. 43, 84, 111 u. v. a.). Stärker kann die Bedeutung der Dinge, Gestalten und Vorgänge, von denen die Gedichte sprechen, und die besondere dichterische Verfahrensweise und Leistung der NG nicht verkannt werden. Man hat Rilkes Dichtung nicht begriffen, wenn man nicht von der elementaren Beobachtung auszugehen vermag, daß jene Dinge nur deshalb im Gedicht erscheinen, weil sie dem Dichter unmittelbar bedeutsam sind, und daß die Aussprache seiner Erfahrungen an die eigenartige sprachliche Entfaltung dieser Dinge gebunden bleibt und nur in ihr greifbar ist. So reicht das einzelne Gedicht weit hinaus über die Zuordnung zu einem angeblich zyklischen Zusammenhang, in dessen Abfolge es doch nur immer wieder erschreckend einseitig verstanden werden kann.

Zur konkreten Gestalt der Gedichte aber vermag der Verf. nur allgemeine Impressionen zu geben, oder er ergeht sich in Deutungen von Vokal- und Konsonantenklängen, deren notwendige Widersprüche man nachweisen könnte, wollte man eine solche nur scheinbare Formbetrachtung ernst nehmen.

Wir können nur andeuten, daß der Verf., obgleich er die wirkliche Bedeutung bestimmter Dinge für die Existenz dieser Gedichte verkennt, seltsam eifrig bemüht ist, oft sehr entlegene Anregungen aus der bildenden Kunst aufzufinden. Dabei begnügt er sich mehrfach mit vagen Behauptungen (S. 83, 93, 228, 247 u. a.). Trotzdem gibt er sich den Anschein exakter Argumentation und scheut sich nicht, auf derart fragwürdige Nachweise seine selbstherrlichen Datierungen zu stützen und damit die Zuordnung zu seinem Zyklus zu rechtfertigen. (Vergl. z. B. auf S. 213 die Hypothese zur Datierung von *Ein Prophet*, *Jeremia* und *Eine Sibylle*, die ohne weitere Skrupel darauf gegründete zeitliche Zuordnung von *Das jüngste Gericht* auf S. 227 und die teils früheren, teils späteren Entstehungsdaten bei Zinn.)

Ähnlich unzulänglich argumentiert der Verf. dort, wo er wirkliche oder scheinbare Parallelen zwischen Briefen und Gedichten herstellt und auch mit ihnen Datierungen und Deutungen stützt (S. 54, 140, 155 u. v. a.). Er reduziert die mögliche Beziehung auf einen schematischen Vorgang, der stets von einer einzelnen Briefstelle unmittelbar zu einem bestimmten Gedicht führen soll. Hier fehlt dem Verf. völlig der Sinn für das methodische Problem, das die Heranziehung von Briefstellen zur Deutung von Gedichten stellt.

Wir kommen zu einem letzten Einwand. Der Verf. gibt für fast jedes Gedicht eine eigene Datierung. Teils leitet er, im Verein mit Argumenten, die hier nicht einzeln widerlegt werden können, diese Datierungen aus der Zuordnung zu dem behaupteten Zyklus her, teils verwendet er sie zu dessen Rechtfertigung. Obgleich des Verf. Arbeit erst einige Zeit nach dem Erscheinen von SW I gedruckt wurde, weichen ihre Datierungen bei mindestens 75 Gedichten von Zinns Angaben ab. Verf. sah sich jedoch zu keinerlei Änderungen, sondern nur dazu veranlaßt, die Abweichungen in einigen, nicht aber allen Fällen in den Anmerkungen zu verzeichnen. Er rechtfertigt sich zunächst damit: „Da Zinn die Gründe für seine Datierungen erst für eine spätere Veröffentlichung verheißen hat, war eine Auseinandersetzung nicht möglich“ (S. 367). Daß aber Zinn diese Datierungen nicht in der Weise des Verf., sondern unter Benutzung der Handschriften gegeben hat, sollte der Verf. wissen. So hätte er immerhin zureichende Gründe vermuten und selbst dort, wo es sich auch in SW I nur um ungefähre Angaben handelt, allenfalls zweifeln, nicht aber allein deshalb auf seinen Spekulationen beharren dürfen. Mag man auch nach diesem Fall wünschen, daß Zinn bald die Zeit finde, um zumindest Mitteilungen darüber zu machen, welche Datierungen sich zweifelsfrei allein aus handschriftlichen Belegen ergeben, so bleibt doch angesichts von Zinns bisherigen Bemühungen um die Chronologie der Eigensinn des Verf. unbegreiflich.

Verf. fährt aber in seiner Verteidigung fort: „Die Datierungen der vorstehenden Arbeit sind stets mit ihren inneren Gründen gegeben... Da es dem Verfasser auf diese innere Entstehungsgeschichte ankam, sah er keinen Grund, seine Auffassungen zu ändern. Denn auch wenn ein Gedicht gelegentlich erst ein halbes oder ganzes Jahr nach seiner inneren Gestaltung niedergeschrieben sein sollte, ist für das Verständnis des Gedichtes – und nur darum, nicht um literarhistorische Fixierungen ging es dem Verfasser – nur die innere Gestaltungszeit von Bedeutung“ (S. 367).

Eine „innere Biographie“ besitzen wir schon, nun werden uns „innere“ Datierungen beschert. Der Scharfsinn des Verf. wäre bewundernswert, wenn er es vermöchte, das Ende der „inneren Gestaltung“ eines Gedichts genau festzulegen, dessen Niederschrift der Dichter dann offenbar auf gelegenere Zeit verschob. Wie aber – so dürfen wir fragen – steht es mit den etwa dreißig Gedichten, für die Verf. spätere Daten als Zinn annimmt? Hier ging die äußere Niederschrift der „inneren Gestaltung“, die Verf. auch gern „Empfängnis“ nennt, wohl zufällig voraus. Daß Verf. übrigens für mehr als zwanzig Gedichte Zinns Datierungen bereits in den *Ausgewählten Werken* (Rez. bezieht sich hierbei auf die Auflage von 1948) hätte finden können, darunter

für drei der zuletzt genannten Fälle (*Lied vom Meer, Nächtliche Fahrt, Damen-Bildnis aus den Achtziger-Jahren*), bedarf kaum noch der Erwähnung, um die Verteidigung des Verf. als reine Spiegelfechterei zu bezeichnen und festzustellen, daß Datierungsversuche mit ungenügenden Methoden und Mitteln wie die des Verf. nichts anderes sind als müßige Spielerei.

Es erschien notwendig, bis in Einzelheiten die Fragwürdigkeit eines Buches nachzuweisen, das den Anspruch erhebt, sich als repräsentative Untersuchung der bisher einigermaßen vernachlässigten NG in die Rilke-Literatur einzureihen, das in der Wirrnis seiner Konzeption und Methode aber fast alles, was schon bisher durch Spekulation und Mangel an Exaktheit die Rilke-Forschung belastet hat, übertrifft. Ein Buch, das aus willkürlichen Voraussetzungen, unscharfen Begriffen, schlecht gedeuteten Briefstellen, halb- oder mißverstandenen Methoden, widersprüchlichen, falschen und nach Bedarf wechselnden Argumenten und aus Entschlüsselungen, die die Gedichte selbst zerstören, derart gemischt ist, daß nicht leicht ein zureichender Eindruck davon gegeben, die Zahl der Einzeleinwände und Beispiele aber beliebig vermehrt werden kann, darf nicht beanspruchen, ein Beitrag zur Erkenntnis Rilkes und seiner NG zu sein.

Für die NG selbst aber bleiben gerade nach diesem Buch mancherlei Fragen noch genauer zu klären. Die „ernste Lücke der Wissenschaft" (S. 2), die der Verf. mit seiner Arbeit auszufüllen hoffte, besteht weiterhin.

Köln Hans-Henrik Krummacher

HANNS W. EPPELSHEIMER

HANDBUCH DER WELTLITERATUR

Dritte, völlig umgearbeitete und auf den neuesten Stand gebrachte Auflage 1960.

Lex. 8, 832 Seiten, Leinen DM 65,—, kartoniert DM 59,50

Das Handbuch hat sich als Nachschlagewerk bewährt. Es sammelt und ordnet das zu Weltgeltung und Weltwirkung gelangte Schrifttum der Kulturvölker, die großen und kennzeichnenden Literaturdenkmäler der Zeiten, die Ausgaben und Übersetzungen und stellt die wichtigste über Verfasser und Werke erschienene Literatur in knapper, zuverlässiger Auswahl zusammen.

Die Zuverlässigkeit der Angaben und die Treffsicherheit der Urteile sichern dem Werk den Ruf eines besonders nützlichen literarischen Hilfsmittels.

Gegen die Zweitauflage, die kurz nach dem Krieg erschien und naturnotwendig Lücken aufweisen mußte, ist das Material neu durchgearbeitet und gesichtet worden. Die auf dem Gebiete der Weltliteratur umfangreichen Neuerscheinungen der letzten fünfzehn Jahre sind berücksichtigt und in den Text eingearbeitet worden.

Die dritte Auflage präsentiert sich so nach den bewährten Grundlagen der bisherigen Ausgabe als neues, auf den gegenwärtigen Stand gebrachtes Handbuch.

VITTORIO KLOSTERMANN · FRANKFURT AM MAIN

Stil- und Formprobleme in der Literatur

Vorträge des VII. Kongresses der Internationalen Vereinigung für moderne Sprachen und Literaturen in Heidelberg

Herausgegeben im Auftrag der F.I.L.L.M. von
Prof. Dr. PAUL BÖCKMANN

524 Seiten. Gr.-8°. Broschiert DM 50,—. Ganzleinen DM 55,—.

Der vorliegende Band, in dem die etwa 70 Vorträge, welche von Gelehrten aus 12 Ländern gehalten wurden, gesammelt veröffentlicht werden, kann als eindrucksvolles Beispiel der ebenso vielseitigen wie anregenden Fragestellungen moderner Literaturforschung gelten. Es finden sich Erörterungen über methodische und prinzipielle Fragen der Stilforschung wie über die Behandlung der literarischen Formen in den verschiedenen Epochen und Sprachen vom Mittelalter bis zur Moderne. Wissenschaftlich besonders anregend erscheint das vielfältig zu beobachtende Bemühen, sich nicht mit der Registrierung einzelner Stilmerkmale zu begnügen oder die Stilfragen als einen vom Gehalt ablösbaren Bereich anzusehen. Durch die Stilanalyse eröffnen sich immer wieder Perspektiven auf menschliche Situationen, geistige Entscheidungen und geschichtliche Vorgänge. So hat der Begriffsapparat, der den Phänomenen gerecht zu werden sucht, sich differenziert und zu methodischer Besinnung genötigt.

—/—

Festschrift für Franz Rolf Schröder

Herausgegeben von WOLFDIETRICH RASCH

VII, 259 Seiten. Ganzleinen DM 40,—.

Inhalt: JAN DE VRIES, Loki ... und kein Ende / OTTO HÖFLER, Siegfried, Arminius und die Symbolik / ALFONS NEHRING, Idg. **mari*, **mori* / RUDOLF MAJUT, „Ungut" im älteren Sprachgebrauch / JOSEF DÜNNINGER, Altfränkisch / WERNER WOLF, Zur Verskunst der Jüngeren Titurel-Strophe / GERHARD EIS, Priamel-Studien / LEVIN L. SCHÜCKING, Die Streichungen in der Othello-Quarto / HERMANN GMELIN, Sonett-Übertragungen / FRIEDRICH SENGLE, Der Romanbegriff in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts / HEINZ OTTO BURGER, Von der Struktureinheit klassischer und moderner deutscher Lyrik / WOLFDIETRICH RASCH, Gerhart Hauptmanns dichterische Anfänge / ROLF SCHRÖDER, Verzeichnis der Schriften von Franz Rolf Schröder.

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG · HEIDELBERG